تفجير عروض الشعر العربي

أَحَدُ أَعْمالِ تَفْجيرِ نِظامِهِ

للدكتور محمد جمال صقر

المدرس بقسم النحو والصرف والعروض
من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة

مُقَدِّمَةٌ
تَفْجيرُ نِظامِ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ

[١] إن تَفْجيرَ نِظامِ الشِّعْرِ مصطلح فني شعري غربي حديث [١] ، وقع في أثناء مقالات الشيوعيين النقدية ، دالا على نزاع المضمون الثوري الطبيعة للشكل المحافظ الطبيعة [٢] ، وصولا إلى اتساق الموضوع والبناء [٣] ، ثم في أثناء مقالات السرْياليّين النقدية ، دالا على رفض سيطرة العلاقات العقلية [٤] ، وصولا إلى الكتابة الآليَّة أو العَفْويَّة أو الحُلُميَّة [٥] ، ثم عُرِّبَ في مقالات الشِّعْريّينَ العرب النقدية [٦] ، دالا على اليأس من أن يستفيدوا من نظام الشعر الغربي ما يعالجون به مرض نظام الشعر العربي يخصبون جديبه ويعمرون خرابه ، وصولا إلى رَدْمِ ما شَسَعَ بين النِّظامَيْنِ من هُوَّةٍ بَطينَةٍ [٧] .

[٢] وإن التَّفْجيرَ (شِدَّةَ الفَجْرِ) في العربية ، هو التَّشْقيقُ (شِدَّةُ الشَّقِّ) ، الذي يكون لخير كتَفْجيرِ الأرض عن الماء ، ويكون لشر كتَفْجيرِ الجسم عن الدم [٨] ، والذي لم يكن في ثماني المرات الواقعة بالقرآن الكريم ، إلا لخير [٩] ، كما في قول الحق - سبحانه ، وتعالى ! - : " عَيْنًا يَشْرَبُ بها عِبادُ اللهِ يُفَجِّرونَها تَفْجيرًا " [١٠] ، الذي يبين مما أعده في الجنة لعباده الأبرار ، أنهم " يجرونها حيث شاؤوا من منازلهم " [١١] ، أي يفجرون عن العين الأرضَ ، وإن جعله المجاز للعين . ثم يكاد التَّفْجيرُ لا يكون في الكلام العربي الحديث ، إلا لشر [١٢] !

[٣] وإن نِظامَ كلِّ أمر " مِلاكُه (...) كذلك هو في كل شيء حتى يقال : ليس لأمره نِظامٌ أي لا تستقيم طريقته " [١٣] ؛ فيكون نِظامُ الشِّعْرِ هو عماده الذي به قيامه ثم قوامه . قال المرزوقي : " الواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ، ليتميز تليد الصنعة من الطريف ، وقديم

نِظامِ الْقَريضِ من الحديث " [١٤] ، ولئن قاله في توجيه اختيارات المختار ، إنه لوارد صحيح أيضا في بيان إنشاء المنشئ .

لقد كانت لعمود الشعر عنده سبعة أبواب :

١ شَرَفُ الْمَعْنى وَصِحَّتُهُ .

٢ جَزالَةُ اللَّفْظِ وَاسْتِقامَتُهُ .

٣ الْإِصابَةُ في الْوَصْفِ .

٤ المُقارَبَةُ في التَّشْبيهِ .

٥ الْتِحامُ أَجْزاءِ النَّظْمِ والْتِئامُها عَلى تَخَيُّرٍ مِنْ لَذيذِ الْوَزْنِ .

٦ مُناسَبَةُ الْمُسْتَعارِ مِنْهُ لِلْمُسْتَعارِ لَهُ .

٧ مُشاكَلَةُ اللَّفْظِ لِلْمَعْنى وَشِدَّةُ اقْتِضائِهِما لِلْقافِيَةِ حَتّى لا مُنافَرَةَ بَيْنَهُما .

مَنْ وَلَجَ منها وجد الشعر العربي القديم عنده . ولكن أصول المقاصد (الصحة والاستقامة والإصابة) التي في هذه الأبواب ، قاضية بأن من سَدَّها امتنع عليه الشعر العربي القديم .

[٤] من ثم يتجلى خَطَرُ ما يرمي إليه مصطلح تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ الذي حَظِيَ بقبول المُسْتَقْبَلِيّينَ علماءَ وفنانينَ [١٥] ، حتى استغنى عن مراجعة أصله الغربي [١٦] ، وإن بقي مفتقرا عند غيرهم من القَداميّين والحَداثيّين ، إلى مفهوم محدد [١٧] !

هذا بعض الشعراء العرب المعاصرين يجيب من سأله فيه ، بقوله : " أنا لا أفهم هذا التعبير ! إذا كان المقصود بتحطيم اللغة هو تحطيم نمطية معينة في التعبير ، فهذا كلام سليم . فعلًا هناك إنشاء عربي ليس سببه اللغة ، بل بعض الفقهاء وبعض كتاب المقامات . هناك أنماط وأنساق تعبيرية لا تحتاج لبطولة من أجل تحطيمها ؛ أصلًا الحياة حطمتها ، والقوة الإبداعية عند الكاتب العربي تحطمها . أما تحطيم اللغة أو تَفْجيرُ اللغة فأنا لا أفهمه . قد يكون ترجمة ، قد يكون تعبيرًا مجازيًّا مقبولًا . فعلًا الشاعر أو الأديب المبدع ، يفجّر اللغة ، يفجّر اللغة بقدرات وطاقات ودلالات لم تكن موجودة فيها باستعمال آخر . بهذا المعنى لا بأس . أما أن نفهم تَفْجيرَ اللغة على أنه اختراق للقواعد الأولى للغة ، فهذا الكلام خطأ ؛ فهذا كلام جهلة لا كلام مبدعين ، لأنك كما ترى أنت في الصحف التي تنشر الشعر والنثر الآن بدون رقابة ، تستطيع أن تقرأ الفاعل منصوباً والمجرور مرفوعاً بحجة أن هذا تَفْجيرٌ للغة . هذا لعب صبية لا مقولة نظرية حديثة " [١٨] .

لقد نفى فهمه لدلالة تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ ، ثم أثبت طرفاً من الفهم ، ثم نفى ، ثم أثبت ، ثم إنه لما فهم طرفاً من الفهم وسلّمه سَخِرَ منه ، ثم فهم غَيْرَه ورَضِيَهُ ، ثم فهم غيرهما وخطّأه وجَهَّلَ مَنْ قَصَدَه !

ربما كان هذا الاضطراب بعض آثار طبيعة اللغة المنطوقة ، التي لا تخرج في مثل اتزان اللغة المكتوبة [١٩] ، غير أنه لا يخلو من أن يكون بعض آثار سوء الظن بعَراضة دعوى المنهج الحديث .

لكأن طرفًا مما فهمه من دلالة تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ ، هو وحده الذي فهمه غيره قطعًا ، فبَثَّنا بعض الكتاب العرب المعاصرين شُجونَه قائلاً : " أتمنّى أن يحدث هذا النوع من الزلزال أو الانفجار

أو البركان بحرّية مطلقة ، بحيث يمكن أن تكتب الكلمات الخبرات ، فقط كما تأتي ، دون التحكم فيها ، أو حتى دون السعي نحو الانضباط الموسيقي والصرفي والنحوي ، وهكذا " [٢٠] .

لقد تَمَكَّنَ من يقينه ومن قبوله جميعًا معًا ، طرَفُ دلالة تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ الذي خطّأه الشاعر السابق ، حتى لقد تمناه أن يحدث ؛ فاتضح أنه لم يجرّبه ولم يصادف تجريبه !

ثم لكأن هذا الطرف نفسه من دلالة تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ ، هو وحده الذي فهمه غيرهما قطعًا ؛ فاطّرح بعض الباحثين العرب المعاصرين نصوص حَمَلَة هذا المصطلح ، من مادة أبحاثهم التي خصوها بما يعالج به الشاعرُ " التقاليد الفنية المعروفة سلفا من قِبَلِ النِّظامِ العروضي ونِظامِ القافية ومن قِبَلِ النِّظامِ النحوي بجوانبه المتعددة ، ليجعل منها ابتكارا خاصّا وملمحا أسلوبيا مميزا ، ويحولها إلى مثيرات أسلوبية " [٢١] ؛ إذ كيف يفتشون عن وجوه معالجة نِظامِ الشِّعْرِ القديم ، في نصوص يعالج أصحابها فيها حَلَّهُ وعقد نظامٍ غيره !

لقد صار تَفْجيرُ نِظامِ الشِّعْرِ بين أنصاره ، مصطلحًا على منهج فني شعري مأمول ، وبين خصومه مصطلحا على شعار ضالٍّ أجوف مغسول ، دون أن يدلنا هؤلاء أو أولئك ، على مكامن الضلال أو مظاهر الآمال ؛ فظهرت الحاجة إلى البحث عن أمره .

[٥] ولكن يُزَهِّدُ في هذا البحث أولا ، أن يكون نُبوعُ منهج علم تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ ، عند حَمَلَتِهِ ، من الينبوع نفسه الذي نبع منه منهج فنه ، أيْ أنّ حامِلَ المنهج الفني الناشئ وحامل المنهج العلمي المكافئ ، رجلٌ واحد أو كرجلٍ واحد ، لا يقوم بحقه ولا يصلح للنظر في أمره ، غيره هو [٢٢] ، مما يبدو سعيا إلى شهادة مجروحة [٢٣] .

إن حسب هذه الشهادة تقديرا أن تكون منارة في طريق العلماء ؛ فهي من باب " نَقْد المُمارسين " [٢٤] ، الذي " يشير إلى حركة الشاعر في شعره أكثر مما يشير إلى حركة الشعر باعتباره قانونا عاما يشتمل على خصائص مشتركة ، أو يرتكز إلى سمط تتصهر في متواليته عناصر نظرية خاصة بالشعر " [٢٥] ؛ فلا يبرأ من جَوْرِ المَيْلِ ، بل " يُفَصِّل مقاله على مقامه ، يُفَصِّل ثوبه على قامته " [٢٦] ، ولو كان ينبغي اعتماد الشاعر عالمًا بالشعر ، وشهادته نظريةً فيه ، لكان ينبغى أن " ندعو فيلا لكي يصبح أستاذا لمادة علم الحيوان " [٢٧] ، على ما في هذا القياس من مغالطة تُقْبَلُ في باب السخرية !

وقديمًا سئل أبو نواس في جرير والفرزدق ؛ ففضل جريرا ؛ فقيل له : إن أبا عبيدة معمر ابن المثنى لا يوافقك على هذا ؛ فقال : " ليس هذا من علم أبي عبيدة ؛ فإنما يعرفه من دفع إلى مضايق الشعر " ، ثم بعد زمان سئل البحتري في أبي نواس ومسلم ؛ ففضل أبا نواس ؛ فقيل له : إن أبا العباس أحمد بن يحيى ثعلبا لا يوافقك على هذا ؛ فقال : " ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله ؛ فإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه " ، وعلى رغم تفضيله لأبي نواس على مسلم ، خالف أبا نواس إلى تفضيل الفرزدق على جرير [٢٨] . وفي روايةٍ أن الذي قاله البحتري ، هو " ليس هذا من شأن ثعلب وذويه ، من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله ، إنما يعلم ذلك من دفع في مسلك طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته " [٢٩] !

إنه لإرث مستمر في الشعراء وكأنما يَتَواصَوْنَ به ! وربما وقع لهم اللبس من أن هاهنا طالبين اثنين لا واحدا : أحدهما يطلب فن الشعر ، والآخر يطلب علم الشعر ، فأما الذي يطلب فن

الشعر فَطَلِبَتُهُ عندهم ، ولو ظنها عند العلماء ما أدركها ، وأما الذي يطلب علم الشعر ، فطلبته عند العلماء ، ولو ظنها عندهم ما أدركها [٣٠] .

ولكن ينبغي لطالب كلٍّ منهما ألا يستغني بواحد ممن طلبته عندهم ، وإلا ضَيَّعَ أولهما على نفسه علما كثيرا ، وآخرهما على نفسه شعرا كثيرا . أما الشعر نفسه (الإنسان نفسه) ، فلا غنى له بالشاعر عن العالم ، ولا بالعالم عن الشاعر [٣١] .

[٦] ثم يُزَهِّدُ في هذا البحث ثانيا ، أن يكون عجز النَّصير والخَصيم جميعا معا ، عن علم أمر تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ عند حَمَلَتِهِ كذلك ، هو عينَ عِلْمِهِ [٣٢] ؛ مما يوشك أن يكون من تَأليه الشاعر الذي العجزُ عن إدراكه إدْراكٌ ، سعيًا إلى أن يكون التفكير فيه إشراكا !

إن العجز عن إدراك الإنسانيّات ، نَفْيٌ لها وتَوْهيمٌ [٣٣] ؛ فهي إنما تكون بإدراكها [٣٤] ، ومهما يكن معنى العجز فإن علماء المتلقين يريدون أن يَقْدِروا لا أنْ يَعْجِزوا [٣٥] ، ولا خيرَ لحَمَلَة تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ ، في أن يُعَرِّضوا أعمالهم للغباء [٣٦] ، والتفاهة والضعف [٣٧] ، وغيرها من الأحكام [٣٨] !

لقد تيسرت لي طائفة مهمة من مواضع التنظير التي وقع فيها تَفْجيرُ نِظامِ الشِّعْرِ ، صريح اللفظ ، وتأمَّلْتُها مَلِيًّا ؛ فَتَبَيَّنَتْ لي في مفهومه ، بعض الأعمال المقصودة .

أعْمالُ التَّفْجير

تقتضي أبواب نِظامِ الشِّعْرِ العربي القديم السبعة المرزوقيَّة ، أن تنقسم أعمال تَفْجيرِهِ كذلك على سبعة أقسام ، بحيث يقوم على كل بابٍ عملٌ . ولكن الذي تبين لي مُعيَّنًا واضحًا مقصودًا مما بين يدي من موارد المصطلح صريحا ، هذه الثلاثةُ الأعمال التالية :

تَفْجيرُ نِظامِ الشِّعْرِ		
نَحْوِيٌّ	صَوْتِيٌّ	دَلالِيٌّ

[٧] التَّفْجيرُ النَّحْوِيُّ

إنه لما وجد الشاعرُ العربي المعاصر المستقبليُّ ما في رعاية غيره من الشعراء للنحو العربي ، بتعليقه للكلم في جملتها ، والجمل في فقرتها ، والفقر في نصها ، والنصوص في كتابها ، إبدالا وترتيبا وحذفا وإضافة ، من رعاية للنظام الموروث المألوف [٣٩] - زهد في ذلك التعليق الذي يشده إلى ماضٍ معلوم مملول ، وهو الطامح إلى مستقبل مجهول مأمول [٤٠] ، ورغب في " تَفْجيرِ (...) للعلاقات المألوفة بين المفردات اللغوية " [٤١] ، يقلب نِظامَ الشِّعْرِ ، بتحكيم الاضطراب الذي

يطَّرح القواعد القائمة ، والفوضى التي تقطّع العلائق المتصلة [٤٢] ، مثلما يقلب العامل الثوري نظام الحكم [٤٣] ، لتتوهج الشعرية التي " تتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص " [٤٤] .

إنه عند بعض الباحثين ، وضعُ " الألفاظ في غير موقعها النحوي التقليدي " [٤٥] ، وعند آخرَ هدمُ أسوار الجملة الشعرية ، أو إرخاء مفاصلها ، على نحو أفقي " لا يستجيب للمصالح المحدودة ، ولكن يبقى في مستوى الإنسان ، ولا يستجيب للمصالح المباشرة ، ولكن يبقى في إطار المستقبل " ، في مغامرة شعرية مستمرة ، تكشف عن وجوه اللغة الممكنة [٤٦] ، يظل الشاعر فيها ، حالما أبدًا ، عاجزا قادرا أبدًا ، وقادرا عاجزا أبدًا [٤٧] .

[٨] التَّفْجيرُ الصَّوْتيُّ (العَروضيُّ)

ثم إنه لما وجد اعتمادَ غيره من الشعراء في إنشاء إيقاع شعره ، على تكرار مُرَكَّبات المقاطع المُرَتَّبة على نحو خاص شديد الاتصال بصِيَغ الكَلِم [٤٨] ، زهد في هذا القيد العلمي الذي يَرْسُفُ به في إطار متناهٍ على قواعد محددة وحركة توقفت ، ورغب في إيقاع فطري يجري به في فضاء غير متناهٍ دون قواعد محددة ولا حركة توقفت ؛ فرأى " أن يهبط إلى جذور اللغة ، يُفَجِّرُ طاقاتها الكامنة التي لا تنتهي في إيقاعات لا تنتهي " [٤٩] ؛ فيدع في إنشاء إيقاع شعره ، مراعاة صيغ الكلم المتتابعة في النص ، إلى مراعاة جذورها المتتابعة : المتوازية والمتقابلة والمتقاطعة [٥٠] ، وكأنه لا يرى ما خالطها من زيادات التصريف ، مما ينشئ له أنماطا صوتية لا حد لها ، ثم صيغا صرفية لا عهد بها ؛ فمن قديم يزيد نظام الوزن في نظام الصرف ، ويغري بالزيادة ، ولا سيما في مواضع الوقف [٥١] .

إنه عمل أهمُّ وأصعب وأبرع وأمهر مما يعمله غيره من الشعراء لإنشاء إيقاع شعره [٥٢] ، ولا سيما أنه كفيل بتعويض أعمال التَّفْجيرِ الأخرى إذا ما خَفَّتْ أو خَفَتَتْ ، في سبيل شِعْرِيَّةٍ مُتَوَهِّجَةٍ [٥٣]

[٩] التَّفْجيرُ الدَّلاليُّ

ثم لما وجد أن معاني الكلم أَشَدُّ بِلًى من ألفاظها ؛ فعلى حين تبقى من ألفاظ الكلمات البالية بقيةٌ تتيح للغويين أن يشبهوا ألفاظها من أجلها بالثوب [٥٤] ، تزول معاني الكلم بإلْفِها والغَفْلة عنها بَتَّةً - وأن غيره من الشعراء قد استكان لبلاها بين يديه ، وعمل له - زهد فيها ، ورغب في " غسلها من الداخل ، وتَفْجيرِها وشحنها بدفعة ثانية ، ببعد جديد ، بلهب آخر (...) بقوة فعالة تبدو معها كأنها تخلق للمرة الأولى " [٥٥] ، أي أن يزيحها عن أفق دلالتها الباطنة في وعي المتلقي [٥٦] ، ويشير بها إلى أفق آخر يتحرى فيه أن تنافر ما قبلها وما بعدها ، وتناقضه [٥٧] ، بحيث تقوم بين ما صار لها وما كان لها ، هُوَّةٌ واسعة ، أو " فجوة : مسافة توتر " [٥٨] ، تشعل فيها نار الشِّعْرِيَّة ، وتوحي بأغوار سحيقة من طبقات المعاني التي لا يتحملها التصريح : منها ما لا ينكشف أبدا ، ومنها ما لا ينكشف إلا بلأيٍ ، ومنها ما لا ينكشف إلا قليلا قليلا [٥٩] ، كل أولئك مجتمعة جميعًا معا ، وإلا كانت ألغازًا أو أحاجيَّ أو مُعَمَّياتٍ لا قيمة لها ، ولا خير فيها عما كان لها عند غيره من الشعراء [٦٠] .

[١٠] تلك كانت أعمال التَّفْجيرِ التي أدتها الموارد الصريحة ، ومن شاء قسم بينها أبواب عمود نِظامِ الشِّعْرِ العربي القديم السبعة المَرْزوقيَّة ، على النحو التالي :

التفجير النحوي	التفجير الصوتي	التفجير الدلالي
شَرَفُ الْمَعْنى وَصِحَّتُهُ . جَزالَةُ اللَّفْظِ وَاسْتِقامَتُهُ . مُشاكَلَةُ اللَّفْظِ لِلْمَعْنى وَشِدَّةُ اقْتِضائِهِما لِلْقافِيَةِ حَتّى لا مُنافَرَةَ بَيْنَهُما .	الْتِحامُ أَجْزاءِ النَّظْمِ والْتِئامُها عَلى تَخَيُّرٍ مِنْ لَذيذِ الْوَزْنِ .	الْإِصابَةُ في الْوَصْفِ . الْمُقارَبَةُ في التَّشْبيهِ . مُناسَبَةُ الْمُسْتَعارِ مِنْهُ لِلْمُسْتَعارِ لَهُ .

- فكان من نصيب العمل الأول الأبواب الأول والثاني والسابع ، ومن نصيب العمل الثاني الباب الخامس ، ومن نصيب العمل الثالث الأبواب الثالث والرابع والسادس ؛ فظهر له ما تُحَرِّيَ فيها من استيعاب .

[١١] ربما بدا طموح الشاعر العربي المعاصر المستقبلي إلى تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ ، شوقا عارما إلى عمل الشاعر العربي الأول الذي وثَّق علاقات شعره ولم توثق له ، ورَتَّبَ أصواته ولم تُرَتَّبْ له ، وبَثَّ دلالته ولم تُبث له ؛ فنَهَجَ نظام شعره ولم يُنْهَجْ له ؛ فاتُّبِعَ فيه ولم يَتَّبِعْه ؛ فقامت به الأصالة في حيث استقر ، وحفه الإبداع إلى حيث رحل [٦١] - يقدح في مُسْتَقْبَلِيَّتِهِ ، ولكنني رأيته إيمانا بنظرية النحو الفلسفي أو الكلي ، الغربية التي نشأت في القرن السابع عشر ، وراجعها تشومسكي عالم اللغة الأمريكي ، في منتصف القرن العشرين - ظَنَّهُ الشاعر العربي المعاصر المستقبلي ، يردم الهوة المؤسة بين نظامي الشعرين العربي والغربي .

إنه لما زهد تشومسكي في اقتصار دي سوسير عالم اللغة الأوروبي الرائد ، في نظام اللغة ، على الأصوات والكلمات تقريبا ، وفي رَدِّ الديكارتيين طبيعة التفكير البشري إلى العقل (المبدأ الحيوي) الذي لم يكشف بعد على نحو متكامل وشامل - انطلق من حصر ديكارت نفسه إنسانية الإنسان بمقدرته من خلال اللغة على التحليل والتوليد [٦٢] ، إلى التفتيش في تلك المقدرة عن نماذج تتيح له وضع نظام من القواعد يسمح بتوليد الجمل الممكنة في اللغة كُلّها ، يشتمل على عناصر ثلاثة هي : المكوّن النحوي ، والمكوّن الصوتي ، والمكوّن الدلالي (نظريته النحو التوليدي) ، ورغب في أن يشمل هذا النظام اللغات الطبيعية كلها ، ويضطلع بدراسة الشروط الواجبة فيها ، من أجل " تأصيل النحو في أعمق أعماق التربة العقلية المشتركة للغة البشرية ، على أساس أن العقل عنده فطري ، وأن اللغة بنحوها المنطقي متأصلة في الحياة الذهنية التي يوجهها العقل " [٦٣] ، وأنَّ ثَمَّ " مَلَكَة للغة خاصة بالإنسان " [٦٤] .

لقد رغب في سَبْرِ طَبيعة التفكير البشري ؛ فارتضى معطيات " نظرية النحو الفلسفي أو الكلي " ، ثم أقبل يهذبها ويضيف إليها ، صاعدا من مفردات اللغات الأخيرة المحددة المتاحة ، إلى مفردات اللغة الأولى المخمَّنة المؤكدة ، أي من طبائع تفكير الأمم المعاصرة المختلفة ، إلى طبيعة تفكير الإنسان الأول الواحدة ، التي لم تزل في سلفه المعاصرين بقيةٌ منها ، على رغم شُسوع الأمد بينهم وبينه ، وعلى رغم اختلافهم فيما بينهم .

ليس طموحُ الشاعر العربي المعاصر المستقبلي ، إلى تَفْجيرِ نظام الشعر العربي القديم المستمر ، بأعماله الثلاثة : النحوي والصوتي والدلالي ، إيمانا " بنظرية النحو الفلسفي أو الكلي " في صيغتها التشومسكية إذن - إلا ثورةً فنية عربية لهذه النظرية الغربية ، أخرجها اليأس السابق ذكره ،

ينبه عليها ما وقع في خلال موارد مصطلح التَّفْجيرِ الصريحة ، من مصطلحاتها : " نظام اللغة ، ونظام التفكير ، والبنية الباطنة أو الداخلية أو العميقة ، والبنية الظاهرة أو الخارجية أو السطحية ، والإيقاع الفطري ، واللغة الأولى ، وبروق المنطق الأولى ". ولأمر ما أقام الدكتور كمال أبو ديب فكرته المألوفة من قبله عن " الفجوة : مسافة التوتر " التي تتفجر بها شعرية النص ، على أساس من مفهوم البنيتين السابق ، منتهيا إلى أن " الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية . وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين ؛ فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية ، أو تخف إلى درجة الانعدام تقريبا ، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية ، وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص " [٦٥] .

ولكن ينبغي ألا تُلْهِيَ شهادةُ موارد المصطلح النقدي ، عن شهادة ظَواهِرِ العمل الفني ؛ فإن التجربة تختبر المنهج .

سَبْرُ التَّفْجيرِ بِنَفْسِهِ

[١٢] ادَّعى حَمَلَةُ منهج تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ كما سبق في الفقرتين الخامسة والسادسة ، اختصاصهم أولًا بعلمه ، واستعصاءه آخرًا على العلم ، وكأنهم كانوا أمَّلوا أن يخرج فيهم من يقول في تفجُّر شعرهم بأعمال التَّفْجيرِ الثلاثة الطامحة : النحوي والصوتي والدلالي ، ما يدل على مبلغ وعيهم وسداد منهجهم ؛ فلما افتقدوه قالوا باستعصاء علم منهجهم على أيِّ أحد ؛ فزهَّدوا في محاولة سَبْرِهِ الباحثين .

ولكنَّه أقبل على بعض شعرهم باحثٌ لم يزده ما زَهَّدَ غيرَه إلا رغبةً وإصرارًا بل تحديًا ، ذاكرًا أن " التحدي ليس مجرد اصطلاح نستخدمه للمبالغة والإسراف ، وإنما هو مصطلح ألقاه (أدونيس) بنفسه حين راح يروج لشعره صفة الغموض ويعلن غير مرة أنه إنما يكتب لعدة مئات فقط على امتداد الوطن العربي . وإذًا ، فليسمح لنا (أدونيس) أن نرد على تحديه آملين أن تكون النتيجة مزيدا من التقدم في فهم شعره " [٦٦] - مؤمنًا :

أولا ، بوَعْي حَمَلة منهج التَّفْجيرِ لِتَعَثُّرِ حركة الشعر العربي المعاصر ،
وثانيا ، بنجاح منهج التَّفْجيرِ في تَحْريك هذا الشعر ،
وثالثا ، بعجز مقولات النحو العربي القديم وحدها ، عن بنية هذا الشعر ،
ورابعا ، بعجز مقولات البلاغة القديمة وحدها ، عن صفة هذا الشعر ،
وخامسا ، بعجز مقولات النقد القديم وحدها ، عن أفق هذا الشعر ،
وسادسا ، بضرورة مراعاة منهج التَّفْجيرِ ، في علاج وجوه العجز السابقة [٦٧] .

فاختار من شعراء المستقبليين " علي أحمد سعيد (أدونيس) " المُتَحَدِّيَه نَفْسَه ، لأنه إمام حَمَلَةِ هذا المنهج ، ومن شعره " زهرة الكيمياء " ، لأنها " عصارة التجربة الأدونيسية في ذروة تألقها واستغلاقها . إنها القصيدة النموذج الذي اتسعت فيه الرؤية وضاقت العبارة حتى شملت الكون " [٦٨] .

واصطنع لعمله الذي خرج في كتاب كبير ، ثلاث خطا :

[١٣] الْخُطْوَةُ الْأولى : الْإعْرابُ النَّحْوِيُّ ، وفيها يبين مواقع عناصر الجملة بعد الجملة من النصِّ ، مُكَوِّنًا فمُكَوِّنًا ، أي كل " كلمة أو تركيب صغير يدخل في تركيب أكبر " [٦٩] ، ثم تركيبا فتركيبا ، أي كل " مجموعة مفيدة من الكلمات ؛ فالكلمة الواحدة لا يمكن أن تشكل تركيبا ، وأما التقاء كلمتين على معنى مفيد فإنه يعطي تركيبا صغيرا ، وذلك كالجار والمجرور والمضاف إليه . ويكبر التركيب بمقدار ما يزداد عدد عناصره ، وذلك كأن يتألف مثلا من مكونين : الأول كلمة واحدة ، والثاني كلمتان دخلتا في علاقة مباشرة فأصبحتا مكونا واحدا ينزل مع جواره منزلة الكلمة الواحدة " [٧٠] ، تَوَصُّلًا إلى المكوناتِ الكبرى المباشرة ، أي كل "واحد من اثنين أو أكثر من المكونات التي تؤلف بشكل مباشر ، تركيبا ما " [٧١] ، المفهومِ الذي هذَّب به هوكيت اللغويُّ الأمريكيُّ ، نظرية التَّوْزيعية التي أسَّسَها بلومفيلد اللغويُّ الأمريكيُّ ، من أجل وصف عناصر اللغة وصفا كاملا ، بناء على أن الجملة مُكوِّناتٌ مُتَرابطةٌ مُتَضابِطة ، لكل مكون منها موقع من الآخر وعلاقة به ، إذا تَغَيَّرَ تَغَيَّرَتْ ؛ فَتَغَيَّرَ لهما معنى الجملةِ أو شَدَّتْ الجملةُ بضابط التقابل التقليدي بين السلسلة التَّأليفيَّة (العناصر التي تؤلف وحدة منظمة متراتبة) ، والسلسلة الأمْثاليَّة (العناصر التي يمكن إبدال بعضها من بعض) .

ولمّا لم يبتغ بهذه الخطوة غير كشف علاقات كلم الجملة الشعرية ، آثر في الإعراب طريقة التَّغْليب التي ابتدعها هوكيت ، على طريقة التشجير التي ابتدعها تشومسكي ، لأن المطَّلع على العُلَبِ يستطيع أن يهبط من العناصر الصغرى إلى العناصر الكبرى ، ويصعد من هذه إلى تلك ؛ فيرى العلاقات رأي العين ، ثم يرى كيف يكون المُكَوِّنُ الواحد عنصرا واحدا مرة ، وعناصر كثيرة مرة أخرى ؛ فيطلع على " أحد العوامل الرئيسية في استعصاء القصيدة الحديثة والقصيدة الأدونيسية بشكل خاص على القارئ " [٧٢] .

[١٤] الْخُطْوَةُ الثّانِيَةُ : الْإعْرابُ الْبَلاغيُّ ، وفيها يبين معاني عناصر الجملة بعد الجملة من النص ، مكونا مباشرا فمكونا مباشرا ، ثم تركيبا فتركيبا ، ثم مكونا فمكونا ، على عكس ما اصطنع للإعراب النحوي من ترتيب ، توصلا إلى تمييز العلاقات الطبيعية بينها من غير الطبيعية ، بضبط سمات كلٍّ منها المعنوية : المُلازمة (التي لا تنفكُّ منها الكلمةُ مهما كان سياقها) ، والنَّصِّيَّة (التي ينبغي أن تكون في الكلمة الأخرى لتتعلق بها الأولى) ؛ فإنها إن ائتلفت كانت طبيعية (عُرْفيَّةً) ، وإن اختلفت كانت غير طبيعية (مَجازيَّةً) ، " والإعراب البلاغي لا تقتصر أهميته على تمييز العلاقة العادية من المجازية ، وإنما تتعدى ذلك إلى حيث يصبح هذا الإعراب وسيلة لضبط السياق ؛ فنقطة انتشار المجاز هي التي تحدد التحولات من على يمينها وشمالها بما ينسجم مع السمات المتشابكة في هذه النقطة بالذات " [٧٣] .

لقد كانت تلك العلاقات غير الطبيعية ، مدخلا إلى نقد نظرية التوزيعية ، أفضى إلى تطويرها ، ثم إلى نشأة نظرية القواعد التوليدية والتحويلية ، التي ضَبَطَ فيها بالسمات المعنوية المميزة علاقاتِ العناصر اللغوية ، تشومسكي اللغويُّ الأمريكيُّ تلميذُ هاريس تلميذِ بلومفيلد مؤسس نظرية التوزيعية كما سبق ، " وهكذا نرى أن القواعد التوليدية والتحويلية ليست بعبعا يطلقه عفريت لافتراس الشعوب وتراثها ، ولكنه منهج يستخدم لغة العلم تكثيفا للغة الكلام " [٧٤] !

[١٥] الْخُطْوَةُ الْأُخْرى : الْإعْرابُ النَّقْديُّ ، وفيها يبين صور المعاني العرفية للعناصر المترابطة نحويًّا في الجملة ثم المقطع ثم النص ، تركيبا فتركيبا ؛ فيضع في موضع كل كلمة ، ما

تؤديه سلسلتها الأمثالية ثم سلسلتها التأليفية ، ليحصل لكل تركيب على طائفة من السلاسل التأليفية ، الخارجة من تقليب سلاسل عناصره الأمثالية ، " حتى إذا عثرنا على واحدة أو أكثر من السلاسل التي لا تضارب بين عنصريها قبضنا عليها لأنها كاشفة المعنى . وأيا كان هذا المعنى فإن ما يهمنا هو إزالة الفجوة الفاصلة بين المتنافرين ، فإذا انتقلنا من مستوى العلاقة بين عنصرين إلى مستوى العلاقة بين عناصر الجملة فالمقطع انكشف الغطاء بشكل أفضل . وإذا تابعنا الرحلة في عالم القصيدة حتى الديوان فالأعمال الشعرية الكاملة ، استطعنا فيما يبدو لنا كشف القوانين المحدودة جدا لذلك العدد الهائل من الصور المنثورة في شعر (أدونيس) " [٧٥] .

ولما كان مبنى التصوير الشعري الأدونيسي عند الباحث ، على التَّدْريج المُحْكَم ، انتبه إلى " التَّحَوُّلاتِ " المفهوم البنائي الذي حَلَّ به ليفي شتراوس مشكلة اجتماع الشكل الواحد والمضامين المختلفة في أساطير عدد من الشعوب البدائية ؛ فاصطنع من منطق اللغة المعجمي ، بديلا حاضرًا أبدا ، يُحَوِّلُ به السلاسل الأفقية المعتمة إلى مضيئة ، والغريبة إلى أليفة ، والخفية إلى جلية ، توصلا إلى معنى المعنى ، أي الكل المستولي على الأجزاء [٧٦] .

[١٦] ثم انتهى من هذه الخطا الثلاث ، إلى نفي ذلك الغموض الذي رأى أدونيس يُرَوِّجُه ، وإثبات التَّفْجيرِ من جهتين :

الأولى أُفُقيَّةٌ (تَضْخيمُ المُكَوِّناتِ) ؛ فكلُّ مُكَوِّن في الجملة غير الفعل ، ينبسط في مجتمع من الكلم ، ولا ينقبض في كلمة واحدة ، مما يزيد من حاجة الباحث إلى النحو التوزيعي ، الذي يبين له مكونات الجملة ، ويحددها على نحو هَرَميّ تَراتبيّ [٧٧] .

والأُخْرى عَموديَّةٌ (تَنْفيرُ المُكَوِّناتِ) ؛ فثَمَّ وَلَعٌ بتَرْكيب المُكَوِّنات المُتَنافرة عُرْفًا ، على نحو طالما يُغْري المتعجِّل ، بتحكيم مقالات الصوفية أو الباطنية أو السريالية ، مما يزيد من حاجة الباحث إلى مُراعاة كُلِّيَّة القصيدة التي يخرج بها الشاعر عن إدراك العالم حسا إلى إدراكه مفهوما [٧٨] ، بحيث لا تستقيم موازنة ذلك المخلوق الكلي الصغير (القصيدة) ، بهذا المخلوق الكلي الكبير (العالم) " من خلال التشابه بين أجزائهما ، وإنما من خلال التشابه بين البنيتين ؛ فلقد آن الأوان لكي ينتقل بنا النقد العربي من علاقة التشابه إلى تشابه العلاقة " [٧٩] .

ثم بدا له من بعدُ ، أن أدونيس قد استوعب ثقافته العربية الإسلامية ، ووقف منها على أصول مكينة ، ثم أقبل يستوعب سائر الثقافات الباقية ما استطاع ؛ فحَلَّ مُعْضِلَةَ الأصالة والمعاصرة ، وعَقَدَ مُتَّصلَ التَّرَدُّد بين الجهات [٨٠] - وأن تَفْجيرَ نِظامِ الشِّعْرِ ، إنما هو انْدِفاعُ خَلْقِه المُسْتَمِرُّ ، لا تَحْطيمُه الذي يستوي في حَمْلِ وزر تَرْويجِهِ خُصماءُ المستقبل الجاهلون ، ونُصَراؤه المتطرفون الذين يسيئون إليه وإلى أمتهم وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا . ولقد زادته عن مصطلح التَّفْجيرِ رضًا ، خَيْرِيَّةُ مُفْرداته في القرآن الكريم ، وشَرِّيَّةُ مُفردات التَّحْطيم [٨١] .

[١٧] ولكنه على رغم اجتهاده الأصيل الواضح فيما سبق استيعابه وعرضه ، يرد عليه أن لم يوازن بِقصيدة أدونيس هذه المُفَجَّرَةِ قصيدةً أُخْرى له هو نفسه لم يُدْرِكْها منهجُ التَّفْجيرِ - يمكنه أن يسميها على المضادَّة العَرَبيَّة الأصيلة : المُحَجَّرَةَ ، بحيث يكون التَّحْجيرُ ضِدَّ التَّفْجيرِ ، والتَّحَجُّرُ ضِدَّ التَّفَجُّرِ ، هكذا مُطابقةً كاملةً مستمرةً - بيانا وتوكيدا ؛ فتَرَكَنا في أيدي الظُّنون نرى بعموم الخبرة لُزومَ اجتماع جهتي التَّفْجيرِ السابقتين عَفْوًا أو قَصْدًا جميعا معا وإلا لم يجر الوصف ، وأنه ربما

كانت الأولى من سُبُلِ الأخرى ، وأنه لا يمتنعُ أن تقع في الشعر غيرِ المُفَجَّرِ (المُحَجَّرِ) إحداهما وحدها .

ثم إنه لم يعرض لِلتَّفْجيرِ الصَّوْتي (العَروضي) ، على رغم أنه من أعمال التَّفْجيرِ المُعَيَّنَةِ الواضحة المقصودة ، وأن عليه المعول في تعويض التَّفْجيرَيْنِ النحوي والدلالي إذا ما خَفّا أو خَفَتا ، كما سبق في الفقرة الثامنة .

من ثم أعالج سَبْرَ التَّفْجيرِ بالتَّحْجيرِ ، بادئا بالتَّفْجيرِ الصوتي (العروضي) .

[١٨] ولكن ينبغي لي أن أنبه أولا على أنه إذا كان السيد الباحث السابق قد اختار " زهرة الكيمياء " ، بما رأى هو أنها ذروة ما كان من أدونيس على هذا المنهج كما سبق ، فقد اخترتُ " هذا هُوَ اسْمي " [٨٢] ، بما رأى أدونيس نفسه أنها ثُمَّ " مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف "، ثم " قبر من أجل نيويورك " ، ذروةُ ما كان منه على هذا المنهج [٨٣] ، وحسبي تَرْجيحًا أن يَتَسَمّى بها جزءُ الأعمال الكاملة الذي يَضُمُّها ، وأن تَتَسَمّى بها المختاراتُ التي تعرض على الناس نموذجا لما كان منه على مَدِّ عمره [٨٤] .

ثم ينبغي لي أن أنبه ثانيا على أنني اخترت " قالَتْ لِيَ الْأَرْضُ " [٨٥] ، قصيدةً محجرةً مُوازِنَةً لتلك القصيدة المفجرة ، بما بدا لي بينهما هما فقط من مشابه عروضية ودلالية وطولية ، وحسبي إغْراءً أن يَعُدَّ المحجرةَ بعضُ النقاد " من أنضج أعماله الشعرية فنيا " [٨٦] ، متمنيا عليه أن لو تمسك بها ، على حين يَذْكُر آخرُ أنَّ أدونيس تَبَرَّأَ من ديوانٍ أو مجموعةٍ باسمها واطَّرحها من أعماله الكاملة ، وكأنه يطَّرح ما آمن به وسار عليه فيها [٨٧] !

ثم ينبغي لي آخرًا أن أنبه على أنني ألحقت بهذا البحث ، صورة من القصيدتين في طبعتهما الواحدة ، ثم نسخة منهما في مقتضى البحث ؛ فإن للعلم لمنهجا يخالف منهج الفن ، وإن قصدا جميعا إلى حقيقة واحدة [٨٨] .

سَبْرُ التَّفْجيرِ الصَّوْتيِّ (الْعَروضيِّ) بِالتَّحْجيرِ

[١٩] لقد سبق في الفقرة الثامنة ، ذِكْرُ أمرين من تَحْجيرِ الإيقاع ، زَهِدَ فيهما حَمَلَةُ التفجيرِ :

أولهما : تكرار مركبات المقاطع المترتبة على نحو خاص ، متعلقةً بصيغ الكلم .

والآخر : الرَّسيف في إطار ضَيِّقٍ ، بحركة أسيرةٍ وَئيدةٍ ، على قواعد محدَّدة .

- وذِكْرُ أمرين من تَفْجيرِ الإيقاع ، غفل عنهما حملة التَّحْجيرِ :

أولهما : مراعاة جذور الكلم المتتابعة متوازيةً ومتقابلةً ومتقاطعةً ، متجردةً من زيادتها .

والآخر : الانطلاق إلى فضاء مُتَراحِبٍ ، بحركة حرَّةٍ حَثيثةٍ ، من دون قواعد محدَّدة .

ومقتضى منطق الإيقاع أن يكون الزهد في الأمر الأول نتيجة الزهد في الأمر الآخر ، وأن تكون الغفلة عن الأمر الآخر نتيجة الغفلة عن الأمر الأول ؛ فَمَنْ كَسِلَ عَنِ الرَّكْضِ اسْتَثْقَلَ الْمِضْمارَ ، وَمَن اسْتَخَفَّ الْمِضْمارَ نَشِطَ لِلرَّكْضِ .

ولكن إذا كان حملة التَّحْجيرِ قد تعلقوا بصيغ الكلمات فأحاط بهم علم العروض ، فإن حملة التَّفْجيرِ يتعلقون بمخارج الأصوات ليحيط بهم علم البديع .

[٢٠] لقد ذكر العلوي أن البلاغة من أوصاف المعاني والفصاحة من أوصاف الألفاظ ، ثم ذكر من فصاحة الألفاظ هذه العشرين صنفا من أصناف البديع : التجنيس ، والترصيع ، والتطبيق ، ورد الأعجاز ، ولزوم ما لا يلزم ، واللف والنشر ، والتخييل ، والاستطراد ، والتسجيع ، والتصريع ، والموازنة ، والتحويل ، والمعاظلة (التكرير) ، والمنافرة (السبك) ، والتورية ، والتوشيح ، والتجريد ، والتدريج ، والتدبيج ، والتجاهل ، والترديد - التي إذا استثنينا منها ما لا علاقة له بمخارج الأصوات ، بقيت هذه الثمانية : التجنيس ، والترصيع ، والرد ، واللزوم ، والتسجيع ، والتصريع ، والمعاظلة (التكرير) ، والترديد [٨٩] ، وهي ظواهر إيقاعية واضحة .

أقبلتُ أتتبعها في القصيدتين ؛ فحصل لي هذا الجدول التالي بالنسب المقرَّبة [٩٠] :

البديع	التجنيس	الترصيع	الرد	اللزوم	التسجيع	التصريع	المعاظلة (التكرير)	الترديد	المجموع
المُحَجَّرِيّ	٤% [٩١]	-	٢% [٩٢]	-	-	-	١٥% [٩٣]	١٧% [٩٤]	٣٨%
المُفَجَّرِيّ	٧% [٩٥]	-	-	-	-	-	١٥% [٩٦]	٣% [٩٧]	٢٥%

ينبغي ألا نقلل من مبلغ هاتين النسبتين المجموعيَّتَيْنِ كلتيهما في بديع مخارج الأصوات ؛ فَمِنْ قَبْلُ ما عَرَضَ عُروضًا ، ولكنَّ في إعراض الشاعر عن بعض أصنافه استثقالا واضحا ، ولا سيما أن يستمر في قصيدتيه جميعا معا .

ثم إن إرباء نسبة المحجرة من البديع على نسبة المفجرة المضادَّ للمتوقع من تعلق حملة التَّفْجير السابق في الفقرة التاسعة عشرة ، لداعٍ قويٍّ إلى التفتيش عن حقيقة تَفْجير العروض .

ولكن ينبغي أن أشير قبل ذلك إلى أن الشاعر اعتنى بالبديع في بيت المحجرة الواحد على أنه بمنزلة القصيدة الكاملة ، وفي أبيات المفجرة الكثيرة على أنها بمنزلة البيت الواحد ، وحسبي دليلا وبيانا منهجُهُ في توظيف عنوان كل قصيدة في نسيجها الباطن ؛ فلقد كان عنوان المحجرة " قالت الأرض " مفتتحَ قسمها الأول ، ثم لم يُرَدَّد ، وكأنه من الباب القديم في تسمية القصيدة بمفتتح مطلعها - وكان عنوان المفجرة " هذا هو اسمي " مختتم أقسامها الثاني والثامن والسادس عشر ، وكأنه من باب تَعْرِيَةِ عَصَبِ القصيدة !

ولقد جَرَّأني على الانقطاع فيما يأتي لاستيعاب وجوه الائتلاف ثم وجوه الاختلاف العروضية بين القصيدتين في الفصول القادمة ، ثم لاستبطانها في الخاتمة - تَقَدُّمُ الاجتهاد في بيان مكان البديع من الشعر العربي المعاصر [٩٨] .

الْوَجْهُ الْأَوَّلُ : الوَزْنُ

[٢١] إذا تأمل العروضي مقاطع أوائل المحجرة التي رسمها الشاعر في السياق كما يلي :

" قالـت الأرض في جـذوريَ آبادُ

حنـينِ ، وكـلُّ نَبْضـي سـؤالُ
بيَ جوعٌ إلى الجمال ، ومن صدريَ
كـان الهـوى وكـان الجمـالُ " [٩٩] ،

ثم مقاطع بيتي أوائل المفجرة التي رسمها الشاعر في السياق كما يلي :

" ماحيًا كل حكمةٍ هذه ناريَ
لم تبقَ آيةٌ ، دميَ الآيةْ
هذا بدْئي
دخلتُ إلى حوضكِ أرض تدور
حوليَ أعضاؤكِ نيلٌ يجري " [١٠٠] ،

- مَيَّزَ فيها جميعا معا ، هذه المُتَوالِياتِ المُعَيَّنَةَ المُجَدْوَلَةَ ، مِنَ الْمَقاطِعِ الخاصَّة [١٠١] :
-

المقاطع	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١
من المحجرة	سحح	سح	سحس	سحس	سح	سحح	سح	سحح	سح	سح	سحح
	سح	سح	سحح	سحس	سح	سحس	سح	سحح	سح	سح	سحس
من المفجرة	سحح	سح	سحس	سحس	سح	سحس	سح	سحس	سحح	سح	سحح
	سح	سح	سحح	سحح	سحس	سحح	سح	سحس	سح	سح	سحح

١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤
سحح	سح	سح	سحح	سحس	سح	سحس	سح	سحس	سحح	سح	سحح	سحح
سحس	سح	سح	سحح	سحس	سح	سحح	سح	سحح	سحس	سح	سحح	سحح
سحح	سح	سح	سحس	سحس	سح	سحح	سح	سحس	سح	سح	سحس	سحح
سحس	سح	سح	سحس	سحس	سح	سحح	سح	سحس	سح	سح	سحس	سحح

التي ائتلفت عددًا (أربعة وعشرين) ، ونوعًا (طولا وقصرا وفتحا وإغلاقا) ، على نحوٍ لا يتيسر لسائر الكلام العربي :

١ فتطابقت من مقاطع أبيات مطلعي المحجرة والمفجرة جميعا معا ، هذه العشرة : (٢ ، ٧ ، ١٠ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٤) .

٢ وتطابقت من مقاطع بيتي مطلعي المحجرة والمفجرة الأولين وحدهما ، هذه السبعة : (١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ١١ ، ١٢ ، ٢٠) .

٣ وتطابقت من مقاطع بيتي مطلعي المحجرة والمفجرة الآخرين وحدهما ، هذه الخمسة: (١ ، ٣ ، ٩ ، ١٢ ، ١٨) .

٤ وتطابقت من بيتي مطلع المحجرة وحدهما ، مقاطعها كلها إلا هذه الثمانية : (١ ، ٣ ، ٦ ، ١١ ، ١٢ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢١) ، ومن بيتي مطلع المفجرة وحدهما ، مقاطعها كلها إلا هذه السبعة : (١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٩ ، ١٢) .

ثم لم يجدها حادت عن ذلك إلا إلى ما لها فيه وجه من إدراك المتلقي للإيقاع ؛ فأما اختلافها فتحا وإغلاقا ، فلا أثر له في عموم الإدراك ، وأما اختلافها طولا وقصرا ، فمما يعالج بالإنشاد إسراعا بالطويل منهما أو إبطاء بالقصير ؛ فلا يكون له أثر في عموم الإدراك ، وذلك من المعلوم من طبيعة العروض العربي بالضرورة [١٠٢] .

[٢٢] وليس الوزن العربي الكَمّيُّ الذي هو نمطٌ من الإيقاع خاصٌّ ، إلا توالي تلك المركبات المعينة من المقاطع الخاصة ، في أبيات المطلعين ، على هذا النحو الذي يدركه المتلقي ويرتاح له ؛ فيُخَرِّجُها في علم العروض ، بما يلي [١٠٣] :

قالت الأر	ض في جذو	ري آبا	د حنين	وكل نبـ	ضي سؤال
فاعلاتن	متفع لن	فعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	سالمة
بي جوع	إلى الجما	ل ومن صد	ري كان الـ	هوى وكا	ن الجمال
فعلاتن	متفع لن	فعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	سالمة
ماحيا كلـ	ل حكمة	هذه نا	ري لم تبـ	ق آية	دمي الآ
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة	مخبونة	مخبونة
ية هذا	بدئي دخلـ	ت إلى حو	ضك أرض	تدور حو	لي أعضا
فعلاتن	مستفع لن	فعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فعلاتن
مخبونة	سالمة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة

لتكون جميعا معا من وافي بحر الخفيف الصحيح العروض والضرب ، ينتقل منها إلى المتلقي العربي إيقاعُها كما ينتقل إلى الأجسام الملائمة تَيّارُ الكهرباء ؛ فيهتز كما تَرْتَجُّ هذه الأجسام ؛ فينقاد كما تَتَمَغْنَطُ !

الوَجْهُ الثاني : التَّقْسيمُ

[٢٣] وإذا تأمل العروضي القصيدتين ، مَيَّزَ من المحجرة اثنين وخمسين ومئة (١٥٢) بيت ، في تسعة وثلاثين (٣٩) قسما ، ومن المفجرة ستة وخمسين ومئتي (٢٥٦) بيت ، في ثلاثة وعشرين (٢٣) قسما ؛ فلقد كان أدونيس ينبه على أقسام المحجرة بتقديم رقم كل منها قبله ويؤكدها بتغيير بعض خصائصها العروضية ، وينبه على أقسام المفجرة بمساحات البياض ولَوافِتِ العبارات وأنحاء رسم الكتابة ويؤكدها بتغيير بعض خصائصها العروضية :

القسم	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
المحجرة	٢	٣	٤	٢	٣	٤	٤	٢	٣
المفجرة	١٧	١	١٨	٤	١	٥	٨	٥	٤
١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩
٥	٤	٥	٥	٣	٢	٥	٢	٥	٥
٢٠	١٤	٢١	٢٤	٢	١	٣	٤	١	٤٣
٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩
٣	٥	٤	٥	٥	٢	٥	٣	٥	٥
٢٧	١٦	١٤	٣	-	-	-	-	-	-
٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩
٥	٥	٥	٤	٣	٣	٥	٢	٥	٥
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

وعلى رغم اختلاف ما ضمته أقسام المحجرة من أعداد الأبيات ، آلف بينها تقاربُها وانحصارها ، ثم على رغم تأليف التقسيم بين القصيدتين ، خالف بينهما تباعدُ أنصبة أقسام المفجرة من الأبيات وعدمُ انحصارها ؛ فدارت المحجرة في إطار الحلقات العروضية التليدة مؤيدةً بتجاور أقسامها وتمايز أفكارها وكأنْ قد كتب كل واحد منها في جلسة لم يشركه فيها غيره ، وطارت المفجرة في أفق الموجات العروضية الطريفة مؤيدةً بتقاطع أقسامها وتمازج أفكارها وكأنْ قد كتبت الأقسام كلها في جلسة واحدة . ولا يخلو من دلالة على هذا هنا ، أن يرقم أدونيس أقسام محجرته وحدها ، وكأنه يسلسلها في سلسلة القصيدة خشية أن تنفرط !

الْوَجْهُ الثّالِثُ : البَحْرُ

[٢٤] خَرَجَتْ سائر أبيات محجرة أدونيس على رغم اشتمال أقسامها عليها واحتباسها فيها ، من بحر الخفيف نفسه الذي خرج منه بيتا مطلعها اللذان هما بيتا القسم الأول الأولان - وافيةً صحيحة العَروض والضَّرب ، فأما أبيات مفجرته ، فخالفت بينها أقسامها المتخالفة ، على النحو التالي :

البحر	الخفيف	المتدارك	الرجز	الرمل
أقسامه	١ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٣	٢ ، ٤ ، ٦ ، ٨ ، ١٤ ، ١٦	٩	١١ ، ١٣ ، ٢٠ ، ٢٢
أبياتها	١٥٣	٢٠	٤	٧٩
جملتها	٢٥٦			

وينبغي أولا أن أشير إلى غلبة الخفيف على المفجرة ، وهو المنفرد بالمحجرة .

ثم ينبغي ثانيا أن أبين أن بين المتدارك والرجز والرمل التي شقت أقسامُها القليلة في المفجرة أقسامَ الخفيف الكثيرة ، وبين الخفيف صِلَةً مُهِمَّةً ؛ فأما المتدارك فتفعيلته (فاعلن) صورة من صور تغيير (فاعلاتن) في عروض الخفيف وضربه [١٠٤] ، وأما الرجز فتفعيلته (مستفعلن) ظاهرة المطابقة المقطعية (لمستفع لن) وُسْطى تفاعيل شَطْرَيِ الخفيف ، وأما الرمل فتفعيلته (فاعلاتن) هي التي في أول شطري بيت الخفيف الوافي وآخرهما .

ثم ينبغي ثالثا أن أشير إلى مسيرة الخفيف في خلال المفجرة ورَدِّهِ أولَها على آخِرِها ، وإلى تَرَتُّب ظهور غيره فيها على مثل تَرَتُّبِ تفاعيله هو : (المتدارك ، الرجز ، الرمل = فاعلاتن ، مستفع لن ، فاعلاتن) ، وإلى غلبة الرمل الذي انفردت به (فاعلاتن) التي كادت تنفرد بالخفيف .

بذلك كله يتجلى بين حركتي القصيدتين من الالتباس ، ما يدل على علاقة انبعاث روح المفجرة من روح المحجرة .

الْوَجْهُ الرّابِعُ : التَّقْفِيَةُ

[٢٥] سبقت في الفقرة الثالثة والعشرين إشارة إلى تمايز أقسام المحجرة ، وهو ما أَخْرَجَها كلها (١٠٠%) مُعَدَّدَةَ القوافي ، على النحو التالي :

القافية	أقسامها	رويها	نوعها	وصلها	حشوها	أبياتها	جملتها
١	٢٠ ،٣٨	الهمزة	المطلقة	الألف	ألف الردف	٣	٨
				الواو		٥	
٢	٩ ، ٢٦	الباء	المطلقة	الياء	ألف الردف	٨	٨
٣	٢٢ ، ٣٤	الحاء	المطلقة	الواو	ألف الردف	٤	٧
				الياء		٣	
٤	٤ ، ١٤ ، ١٨ ، ٣٣ ، ٣٥	الدال	المطلقة	الألف	ألف الردف	٣	١٧
				الواو		٥	
				الياء		٣	
					ياء الردف أو واوه	٤	
			المقيدة	-	ألف التأسيس	٢	
٥	٢ ، ١١ ، ١٣ ، ١٥ ، ٢١ ، ٢٣	الراء	المطلقة	الألف	ألف الردف	٧	٢٤
				الواو	واو الرددف	٤	
				الياء	واو الردف أو ياؤه	٥	
			المقيدة	-	ألف التأسيس	٨	
٦	٢٤	الضاد	المطلقة	الواو	ياء الردف أو واوه	٥	٥
٧	٦	العين	المطلقة	الألف	ياء الردف أو	٤	٤

					واوه		
٨	١٠ ، ٣٢ ، ٣٩	القاف	المطلقة	الواو	ياء الردف أو واوه	١٠	١٥
					ألف الردف	٥	
٩	٢٨	الكاف	المطلقة	الألف	ألف الردف	٥	٥
١٠	١ ، ٥ ، ٨ ، ١٢ ، ١٧ ، ١٩ ، ٣١ ، ٣٦	اللام	المطلقة	الألف	ألف الردف	٧	٢٩
					واو الردف أو ياؤه	٧	
				الواو		٥	
				الياء	ألف الردف	٥	
					واو الردف أو ياؤه	٥	
١١	٧ ، ٢٧	الميم	المطلقة	الواو	ألف الردف	٤	٧
			المقيدة	-	ألف التأسيس	٣	
١٢	٣ ، ١٦ ، ٢٥ ، ٣٧	النون	المطلقة	الألف	ألف الردف	٥	١٣
				الواو		٤	
					ياء الردف أو واوه	٤	
١٣	٢٩	الهاء	المطلقة	الألف	ألف الردف	٥	٥
١٤	٣٠	الياء	المطلقة	الألف	ألف الردف	٥	٥
			جملتها				١٥٢

كما سبقت في الفقرة نفسها إشارة إلى تمازج أقسام المفجرة ، وهو ما أخرجها مُرْسَلَةَ القوافي ، إلا قليلا (٣٢%) وقع في خلالها بقوافٍ معددة على النحو التالي :

القافية	أقسامها	رويها	نوعها	وصلها	حشوها	أبياتها	جملتها
١	١١ ، ١٣ ، ٢٠ ، ٢٢	الهمزة	المطلقة	الهاء الساكنة	-	٥	١٧
			المقيدة	-	ألف الردف	١٢	
٢	٦ ، ٩ ، ١٣ ، ٢٠	الباء	المطلقة	الألف	-	٢	٩
			المقيدة	-	ألف الردف	٧	
٣	٦ ، ٢٠	التاء	المطلقة	الياء	ياء الردف	٢	٤

				الهاء المكسورة	واو الردف	٢	
٤	١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ٢٢	الراء	المطلقة	الهاء الساكنة	-	٢	٨
					مؤسسة	٢	
			المقيدة	-	ألف الردف	٤	
٥	١٢	الضاد	المطلقة	الياء	ألف الردف	٢	٢
٦	٢٠	الفاء	المطلقة	الهاء الساكنة	ياء الردف	٢	٢
٧	٢٣	القاف	المطلقة	الياء	ألف الردف	٢	٢
٨	١١ ، ١٣ ، ١٦	اللام	المطلقة	الواو	-	٢	١٠
				الهاء الساكنة	-	٦	
					واو الردف	٢	
٩	٨ ، ١٣ ، ٢٠ ، ٢٢	الميم	المطلقة	الهاء الساكنة	ياء الردف	٤	١٠
					-	٢	
				الهاء المفتوحة	-	٢	
			المقيدة	-	واو الردف	٢	
١٠	٨ ، ١٣ ، ٢٠	النون	المطلقة	الهاء الساكنة	-	٤	١٠
					ياء الردف	٢	
			المقيدة	-	واو الردف	٤	
١١	٣ ، ١٠ ، ١٣ ، ٢٠	الياء	المطلقة	الياء	ياء الردف	٤	٨
				الهاء الساكنة		٤	
جملتها							٨٢

ولقد كانت قليلة - ولا سيما في المفجرة - أبيات القافية الواحدة بحيث إذا قسمنا أبيات كل منهما المقفاة على أقسامها في هذين الجدولين - وإن تكررت في الآخر لاستعمال الشاعر في القسم الواحد منها أحيانا أكثر من قافية واحدة - خرج للأولى بالتقريب أربعة (٤) أبيات ، وللأخرى ثلاثة (٣) أبيات ، علامةً على ميل الشاعر فيهما جميعا إلى التغيير والتحريك .

[٢٦] وإذا آخذنا القافية برويها قلبها الذي تنسب إليه ، لم نجد أدونيس خرج في مفجرته ، من إطار محجرته ؛ فلم تختص دونها إلا بالتاء وحدها .

وإذا آخذناها بنوعها ، وجدناه يميز مفجرته بتقييد الهمزة والباء والنون ، معتمدا على علاج الردف لضعف إسماع المقيدة على وجه العموم [١٠٥] ؛ فهذه كلها مردفة بالألف للأولى والثانية ، وبالواو للثالثة .

وإذا آخذناها بالوصل ، وجدناه يميز مفجرته من محجرته تمييزا تاما ؛ فلا التقاء بينهما في وصل قافية واحدة من هذه الإحدى عشرة .

وإذا أخذناها بالحشو ، وجدناه كذلك يميز مفجرته تمييزا تاما ، إلا ما كان من حشو قافية القافيَّة المطلقة الموصولة بالياء ؛ فقد أردفها بالألف كما أردف قافية المحجرة ، ولكن هذه واوية الوصل في خمسة أبيات ، وتلك يائية الوصل في بيتين فقط .

ولقد جَنَّبَهُ منهجه في تحري تدوير أبيات الخفيف المستولية على المفجرة ، التفكيرَ في التقفية ، إلا أن يتعلق مرة كل حين بكلمة قافية بيت ؛ فيظهرها بتكرار قافية بيتها مرة واحدة أخرى غالبا ، وهو ما لم يقع في الأقسام الخفيفية الاثني عشر ، إلا أربع مرات [١٠٦] ، يتجلى منها قصره التقفية على بيتين ، أي واحد آخر مع الذي تعلق بكلمة قافيته ، ثم حصره لها غالبا في مفاصل الأقسام ؛ كما في بيتيه (١١٧ ، ١١٨) ، اللذين رسمهما في السياق كما يلي :

" المدى سمع الضّائع صوتًا ، هل أنتِ صوتيَ ؟ صوتي زمني

نبضك الشهيُّ ونهداك سوادي وكل ليلٍ بياضي

زحفت غيمةٌ فأسلمتُ للطوفان وجهي وتهتُ في أنقاضي ... [١٠٧] " .

ولكنهما يتميزان ويتخرجان في علم العروض ، بما يلي :

زمني نبـ	ضك الشهيـ	ي ونهدا	ك سوادي	وكل ليـ	ل بياضي
فعلاتن	متفع لن	فعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	سالمة
زحفت غيـ	مة فأسـ	لمت للطو	فان وجهي	وتهت في	أنقاضي
فعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	فاعلاتن	متفع لن	فالاتن
مخبونة	مخبونة	سالمة	سالمة	مخبونة	مشعثة

من ثم هما بيتان من وافي الخفيفِ الصحيح العروض والضرب وقافيةِ الضاديَّة المطلقة الموصولة بالياء المردفة بالألف ، تعلق من أولهما بكلمة " بياضي " التي طابقت كلمة "سوادي " قبلها ، وأسَّست قافيته (ياضي) ؛ فكرر لها قافيتها بكلمة " أنقاضي " (قاضي) .

وتلك كلها آثار مخالفة منهج التقفية المعددة الطارئة في المفجرة ، لمنهج التقفية المعددة الأصيلة في المحجرة . لقد أراد قوافي بعض أبيات المفجرة وَخَزاتِ تنبيه في خلال موات الاستكانة ؛ فكاد يقصرها على أقسامها غير الخفيفية .

الْوَجْهُ الْخامِسُ : التَّدْويرُ

[٢٧] لم يَطَّرِدْ في هندسة عروض الشعر العربي ، مركب المقاطع (سحح سح سحح سحس = فاعلاتن) ، عروضًا بِعَقِبِ مثيلَيْنِ له نَوْعًا (تَطْويلًا وتَقْصيرًا ، وفَتْحًا وإِغْلاقًا) وترتيبا (تَقْديمًا وتَأْخيرًا) ، وعَدَدًا (تَرْبيعًا) ، أو نَوْعًا وعَدَدًا فقط ، إلا في صدر وافي الخفيف ، كما يتضح بالجدول التالي :

متوالية مركبات المقاطع	دائرتها	بحرها	استعمالها
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	المجتلب	الرمل	شاذ [١٠٨]
مفاعيلن فاعلاتن فاعلاتن	-	-	-
مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن	المشتبه	المجتث	-
مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن	المشتبه	المنسرد	مهمل [١٠٩]
مستفعلن مستفعلن فاعلاتن	-	-	-
فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن	-	-	-
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	المشتبه	الخفيف	مطرد
مفاعيلن مستفعلن فاعلاتن	-	-	-
مستفعلن مفاعيلن فاعلاتن	-	-	-

وما ذلك إلا لأن في تدوير البيت الغالب عليه ، أي إشراك شطري البيت في كلمة واحدة يكون أولها آخر صدره ، وآخرها أول عجزه - علاجا لثقل (فاعلاتن) السالمة في هذا الموقع [١١٠] ، وهو نفسه - فيما أرى - سبب غلبة هذا التدوير على وافي الخفيف ، دون سائر صور بحور الشعر العربي [١١١] .

[٢٨] ولقد دَوَّرَ أدونيس من أبيات محجرته شطري عشرين ومئة (١٢٠) بيت ، أي قرابة ٧٩% [١١٢] ، ومن أبيات مفجرته الخَفيفيَّة شطري خمسة وعشرين ومئة (١٢٥) بيت ، أي قرابة ٨٢% [١١٣] ، ولا يخفى تَداني النسبتين .

ولكنه دَوَّرَ قصيدتَه المفجرةَ نَفْسَها وحدها ؛ فأشرك أربعةً ومئةً (١٠٤) من أبياتها الخَفيفيَّة وحدها أي قرابة ٦٨% ، في كلمة واحدة أولها آخر البيت السابق وآخرها أول البيت اللاحق ، على مثل ما سبق في بيتي مطلعها .

أما التدوير البيتي ، فمظهر قديم مشهور ، من مظاهر تكامل أنغام البيت ، يدل على ذوب صدره في عجزه ، وأنه " يبدأ من أول حرف فيه إلى أن ينقطع بالقافية " [١١٤] .

وأما التدوير القصيدي ، فمظهر حديث غير مشهور ، من مظاهر تكامل أنغام القصيدة ، يدل على ذوب بعضها في بعض ، وأنها بمنزلة بيت واحد .

إنه يُشبه " التَّضْمينَ " المعيب في كلمة قافية البيت العمودي السابق ذِكْرًا ، التي تشتد حاجتها إلى ما في البيت اللّاحِقِهِ ذِكْرًا ؛ فلا يقر للمنشد عليها قرار ؛ فيسرع إلى اللاحق وكأنه تَضَمَّنَ السابق فصارا جميعا بيتا واحدا في مثل ضِعْفِ أحدهما وحده ؛ فيفسد على نفسه وعلى المتلقين ، طبيعة هذا النوع من الشعر الذي تخرج القصيدة منه أبياتا منفصلا بعضها من بعض ، حَلَقاتٍ عَروضيَّةً مُتواليةً ، يستوحي بها الشاعر ، ثم يؤدي المنشد ، حَقَّ الموسيقا التي وَلَدَتْها[١١٥] .

ولقد صار هذا التضمين نفسه ، ضرورة فنية من ضرائر الشعر الحديث [١١٦] ، في سبيل أدائه لحق موسيقا القطعة الذائعة حديثًا ، التي تصعد مرة واحدة ، فتضطرب ما شاءت ، ثم تهبط مرة واحدة كذلك [١١٧] .

إنه إذا كانت تسمية تلك الظاهرة قديما " تضمينا " وأول البيتين فيها " مُضمَّنًا " ، مجازا للعيب والتنفير [١١٨] ، وكان تدوير البيت من عفو الإيقاع - فإن تدوير القصيدة قد أذاب الأبيات بعضها في بعض ، حقيقة لا مجازا ، وقصدا لا عفوا ، بحيث لم يعد يجدي عليها كثيرا إيقاع الكلم المنفردات

[١١٩] ، ولا سيما أنه صاحَبَ تدوير البيت ، في ثمانين (٨٠) بيتا من أبيات المفجرة أي قرابة ٥٢% [١٢٠] .

الْوَجْهُ السّادِسُ : التَّفاعيلُ

[٢٩] لم تختص تفاعيل أي بيت من أبيات محجرة أدونيس ، بوجه من وجوه السلامة أو التَّغَيُّرِ لم يقع أوْ لا يقع لغيرها ، بل جرت من ذلك على منهج واحد ما أَيْسَرَ ما جَدْوَلْتُهُ فيما يلي :

التفاعيل	فاعلاتن	مستفع لن
سالمة	٢٨٠	٧٢
مخبونة	٢٧٩	٢٣٢
مشعثة	٤٩	-
جملتها	٦٠٨	٣٠٤
	٩١٢	

على حين اخْتَصَّتْ تَفاعيلُ أبياتٍ دون أخرى من مفجرته ، بوجوه من السلامة والتغير ، ما أَعْسَرَ ما جَدْوَلْتُها فيما يلي :

البحر	الخفيف			المتدارك		الرجز	الرمل
التفاعيل	فاعلاتن	مستفع لن	زائدة	فاعلن	زائدة	مستفعلن	فاعلاتن
سالمة	٢٣١	٩٦	-	٤٧	-	١	١٠٢
مخبونة	٣٦٣	٢٠٤	-	٢٥	-	٣	٩٢
مطوية	-	-	-	-	-	٧	-
مشعثة	٤	-	-	-	-	-	-
مقصورة	-	-	-	-	-	-	٢٠
محذوفة	-	-	-	-	-	-	٢٩
مخبونة مقصورة	-	-	-	-	-	-	١
مخبونة محذوفة	-	-	-	-	-	-	١٣
مخبونة مقطوعة	-	-	-	-	-	١	-
مقطوعة مقصورة	-	-	-	-	-	٣	-
مذيلة	-	-	-	٥	-	-	-
مرفلة	-	-	-	١٠	-	-	-
مخبونة مسبغة	-	١	-	-	-	-	-
مخبونة مذيلة	-	-	-	١	-	-	-

مخبونة شبه مرفلة [١٢١]	-	١					
x [١٢٢]			٢		١		
جملتها	٥٩٨	٣٠٢	٢	٨٨	١	١٥	٢٥٧
	٩٠٢			٨٩			
	١١٥٣						

[٣٠] إننا إذا قسمنا (٩١٢) عدد تفاعيل المحجرة ، على (٦) عدد تفاعيل بيت الخفيف الوافي ، خرج (١٥٢) عدد أبيات القصيدة المعدود . وإذا قسمنا (٩٠٢) نصيب الخفيف من تفاعيل المفجرة ، على (٦) كذلك ، خرج (١٥٠،٣٣) الناقص عما سبق ذكره من أبيات المفجرة الخفيفية ، مقدار (٢،٦٦) .

إنه على رغم ما سبق من اشتداد أدونيس في استيفاء تفاعيل بيت الخفيف ، خالف به ما تحراه من التدوير القصيدي عن إتمام ذلك ؛ فبقيت أحيانا في أواخر الأقسام الخفيفية هذه الذيول من الأبيات (٣٦ ، ٨٣ ، ١٥٢ ، ١٩٦) ، التي رسمها في السياق كما يلي :

" طريقَهُ ؟ هل يُلاقينا ؟ سمعنا دمًا رأينا أنينًا " [١٢٣] ،

" هذيانُ المغيرِ يكسر عُكَّاز الأغاني ويقلع الأبجديّه " [١٢٤] ،

" كلنا حولها سرابٌ وطينٌ لا امرؤُ القيس هزَّها والمعرّي " [١٢٥] ،

" والنهارُ أنا الوقتُ انصهرنا تأصّلي في متاهي ... " [١٢٦] .

ولكنها تتميز وتتخرج في علم العروض ، بما يلي :

نا سمعنا	دما رأيـ	نا أنينا
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة
ز الأغاني	ويقلع الـ	أبجديه
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة
كلنا حو	لها سرا	ب وطين
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة
ت انصهرنا	تأصلي	في متاهي
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة

من ثم تكون أبياتا أربعة من مشطور الخفيف الصحيح الضرب ، ولا عروض له .

ثم إنه كان يتعلق بأنماط من التراكيب ، فيطابقها بالوزن ؛ فينقصه عما يقتضيه الاستيفاء الذي وجدناه اشْتَدَّ في طَلَبِهِ ، في هذه الثلاثة الأبيات (٤١ ، ١٤٥ ، ١٥٣) التي رسمها في السياق كما يلي :

" هي عُكَّازة السّلاطين سجَّادةُ النبيّ " [١٢٧] ،
" من يرى جثّة العصور على وجهه ويكبو لا حِراكٌ " [١٢٨] ،
" كلنا حولها سرابٌ وطينٌ لا امرؤُ القيس هزَّها والمعرّي
طفلُها وانحنى تحتها الجُنَيْدُ انحنى الحلاج والنِّفّري " [١٢٩] .
ولكنها تتميز وتتخرج في علم العروض ، بما يلي :

هي عكا	زة السلا	طين سجا	دة النبي
فعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	متفع لان
مخبونة	مخبونة	سالمة	مخبونة مسبغة
من يرى جثـ	ثة العصو	ر على وجـ	هه ويكبو
فاعلاتن	متفع لن	فعلاتن	متفع لاتن
سالمة	مخبونة	مخبونة	مخبونة شبه مرفلة
لا امرؤ القيـ	س هزها	والمعريـ	ي طفلها
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	متفع لن
سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة

من ثم تكون ثلاثة أبيات من مجزوء الخفيف المخبون العروض ، فأما تفاعيل أضربها ، فقد خالف بينها وَقْفُهُ على آخر كل منها ، بما يلائم التراكيب التي أخرجها تَعَلُّقُهُ بها ، ولا سيما أنها أقسام برأسها ، لا تدوير بينها وبين غيرها معها .

أما ضرب أولها فقد وقع مخبونا مُسبَّغًا ، والمسبغ المزيد على سبب آخره الخفيف ، ساكنٌ ، وما ذلك إلا لتشديده ياء " النبي " . وتسبيغ هذه الصورة من الخفيف حديث ، كما أشار قول الدكتور شعبان صلاح : " لكن الشعراء المحدثين استخدموا للعروض الصحيحة ضربا مذيلا ، بإضافة ساكن إلى تفعيلة الضرب فتصير (مستفعلان) أو (متفعلان) (...) يقول كامل الشناوي في المقطع الثاني من قصيدة (قلبي) :

كيف يا قلب ترتضي طعنة الغدر في خشوعْ " [١٣٠] .

وقد جعله تذييلا تخفيفا على المتعلمين ؛ فأما التذييل فإضافة هذا الساكن إلى ما آخره وتد مجموع [١٣١] .

وأما ضرب ثانيها فوقع مخبونا شبه مُرَفّل ، والمرفل المزيد على وتد آخره المجموع ، سبب خفيف [١٣٢] ؛ فكأن التباس (مستفع لن) و(مستفعلن) ، قد حفز أدونيس إلى ترفيلها ، كما حفز الدكتور شعبان صلاح ، إلى تعميم دلالة التذييل هنا عليه وعلى التسبيغ . وعلى هذا نفسه قول التبريزي في الترفيل : " ما زيد على اعتداله سبب خفيف " [١٣٣] .

فأما خبنهما هما وضرب ثالثها فزحاف سهل شائع من قديم إلى حديث ، لا شيء فيه .

لقد تعلق في الأول ، بتعديد خبر المبتدأ ، من باب تركيب الإضافة الذي يوازن " سجادة النبي " ، " بعكازة السلاطين " ، وفي الثاني بإضافة النتيجة " يكبو " المضارع ، إلى السبب

" يرى" المضارع ، وفي الأخير بكسر المنتظر من عطف الاسمية المنفية " لا المعري كذا " ، على " الاسمية المنفية " لا امرؤ القيس هزها " ، بعطفها مثبتة " المعري طفلها " .

ثم إنه لم يعبأ بشذوذ هذين البيتين (٧٢ ، ١٤٩) ، اللذين رسمهما في السياق كما يلي :

" يخرج الشجرُ العاشقُ غصنٌ يهزّني انْبجَس الماء انتهى

زمن الناس القديمُ ابتدأتُ وجهي مدارات وفي الضوء ثورةٌ " [١٣٤] ،

" عُدْ إلى كهفكَ التواريخُ أسرابُ جرادٍ ، هذا التاريخُ

يسكن في حضن بغيٍّ يجترُّ يشهق في جوف أتانٍ ويشتهي عَفَنَ

الأرض ويمشي في دُودةٍ عُد إلى كهفكَ واخفض عينيكَ " [١٣٥] .

ولكنهما يتميزان ويتخرجان في علم العروض ، بما يلي :

شق غصن	يهزني انـ	بجس الما	ء انتهى زمن النا	س القديم ابـ	تدأت وجـ	هي مدارا
فعلاتن	متفع لن	فعلاتن	x	فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
مخبونة	مخبونة	مخبونة	x	سالمة	مخبونة	سالمة
عد إلى كهـ	فك التوا	ريخ أسرا	ب جراد	هذا التـ	تاريخ يسـ	كن في حضـ
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	فعلاتن	x	مستفع لن	فعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة	x	سالمة	مخبونة

أما أولهما فقد اتفق فيه على الخروج بالوزن من حدود بيت الخفيف الوافي ، ظهورُ رغبة الشاعر في الماضي " انتهى " بعد الماضي " انبجس " ، في سبيل الدلالة على بدء المستقبل بختم القديم - وقرابة أول الزيادة بأول (فاعلاتن) السابقة في آخر الصدر ، أو المنتظرة في أول العجز ، والتباس آخرها بها .

وأما آخرهما فقد اتفق على الخروج به ، ظهور رغبته في تخصيص التاريخ المعاصر ، وقرابة الزيادة من أول (مستفع لن) التالية في الحشو .

من ثم يكونان بيتين من وافي الخفيف ، مكسورين ، لولا سياقهما العروضي ، لعاقتهما عن الإدراك زِيادَتُهُما ، أو لانْتَسَبا إلى غَيْرِ المُنْتَسَب .

[٣١] ثم إننا إذا قسمنا كذلك (٨٩) نصيب المتدارك من تفاعيل المفجرة على (٨) مقدار بيته الوافي أو على (٦) مقدار بيته المجزوء ، و(١٥) نصيب الرجز منها على (٦) مقدار بيته الوافي أو على (٤) مقدار بيته المجزوء أو على (٣) مقدار بيته المشطور أو على (٢) مقدار بيته المنهوك ، و(٢٥٧) نصيب الرمل منها على (٦) مقدار بيته الوافي أو على (٤) مقدار بيته المجزوء - لم تسلم نتائج ذلك من الكسور .

إنه كما تحرى أدونيس استيفاء تفاعيل بيت الخفيف ، تحرى إطلاق تفاعيل أبيات المتدارك والرجز والرمل ، التي كانت كما سبق ، تفصيلا لما أجمل في الخفيف .

هذان بيتان (١٤٣ ، ١٤٤) ، من أبيات المتدارك رسمهما في السياق كما يلي :

" ألغبارُ التراثيّ في العظم   ألجأ ؟ هل يُلجئُ الغبارْ ؟

لا مكانٌ ولا ينفع الموتُ ... هذا دُوارْ " [١٣٦] .

ولكنهما يتميزان ويتخرجان في علم العروض ، بما يلي :

ألغبا	ر الترا	ثي في الـ	عظم ألـ	جأ هل	يلجئ الـ	غبار
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فعلن	فاعلن	x
سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مخبونة	سالمة	x
لا مكا	ن ولا	ينفع الـ	موت ها	ذا دوار		
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلان		
سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مذيلة		

وهذه أربعة (٦٠-٦٣) ، من أبيات الرجز رسمها في السياق كما يلي :

" ألأمّة استراحتْ

في عسل الرباب والمحرابْ

حصَّنها الخالقُ مثلَ خندقٍ

وَسدَّهُ .

لا أحدٌ يعرفُ أين الباب

لا أحدٌ يسأل أين البابْ " [١٣٧] .

ولكنها تتميز وتتخرج في علم العروض ، بما يلي :

ألأمة اسـ	تراحت					
مستفعلن	متفعلْ					
سالمة	مخبونة مقطوعة					
في عسل الر	رباب والـ	محراب				
مستعلن	متفعلن	مستفعْ				
مطوية	مخبونة	مقطوعة مقصورة				
حصنها الـ	خالق مثـ	ل خندق	وسده	لا أحد	يعرف أيـ	ن الباب
مستعلن	مستعلن	متفعلن	متفعلن	مستعلن	مستعلن	مستفعْ
مطوية	مطوية	مخبونة	مخبونة	مطوية	مطوية	مقطوعة مقصورة
لا أحد	يسأل أيـ	ن الباب				
مستعلن	مستعلن	مستفعْ				
مطوية	مطوية	مقطوعة مقصورة				

وهذه ثلاثة (٩١-٩٣) ، من أبيات الرمل رسمها في السياق كما يلي :

" وعليٌّ لَهبٌ
ساحرٌ مشتعلٌ في كلّ ماءْ
عاصفًا يجتاحُ - لم يترك ترابًا أو كتابًا
كَنس التاريخ غطًّى
بجناحيه النهارْ " [١٣٨] .

ولكنها تتميز وتتخرج في علم العروض بما يلي :

وعلي	لهب						
فعلاتن	فعلا						
مخبونة	مخبونة محذوفة						
ساحر مشـ	تعل في	كل ماء					
فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتْ					
سالمة	مخبونة	مقصورة					
عاصفا يجـ	تاح لم يتـ	رك ترابا	أو كتابا	كنس التا	ريخ غطى	بجناحيـ	ه النهار
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتْ
مخبونة	سالمة	سالمة	سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة	مقصورة

لقد سَبَّعَ أول بيتي المتدارك وخَمَّسَ آخرهما ، وثنّى أوّل أبيات الرجز وثَلَّثَ ثانيَها وسَبَّعَ ثالثها وثَلَّثَ رابعها ، وثنّى أوّل أبيات الرمل وثلّث ثانيها وثمّن ثالثها .

وأفضى به إطلاق التفاعيل إلى إطلاق هيئة الوقف ؛ فظهرت من عدم أو من قلة ، وجوهٌ من التغيير ، كمثل قصر (مستفعلن) في الرجز بعد قطعها الذي يتركها على (مستفعْ) .

ولقد أخرجه تعلُّقه بجرس رد العَجُز على الصدر في أول بيتي المتدارك [١٣٩] ، إلى زيادة مركب غير ملائم ، من مقطعين قصير فزائد الطول (غبارْ = سح سححس) ، خفف من تعويقه لإدراك الوزن ، تَطَرُّفُهُ .

[٣٢] وإنه لولا ما سبق بيانه من أسباب قرابة المتدارك والرجز والرمل من الخفيف ، التي صارت بها تفصيلًا لإجماله ، لأوشك نقد عروض القصيدتين أن يستحيل ؛ فقد سبق ذكر انفراد الخفيف بالمحجرة وائتلاف تفاعليها على منهج واحد ، وشَغْبِ المتدارك ثم الرجز ثم الرمل على الخفيف في المفجرة واختلاف تفاعيلها على مناهج .

مِنْ ثَمَّ يمكننا أن نوازن التَّغْيير الذي قَصَّرَ المقاطعَ الطَّويلة فأسرع بإيقاع المفجرة على وجه العموم ، من خلال خبن (فاعلاتن ، مستفع لن ، فاعلن) إلى (فعلاتن ، متفع لن ، فعلن) ، وطي (مستفعلن) إلى (مستعلن) ، ومقداره كما يؤدي الجدول (٧١٢) أي ٦٢% من جملة عدد

التفاعيل - بمثله في المحجرة ، من خلال خبن (فاعلاتن ، مستفع لن) ، ومقداره كما يؤدي الجدول (٥١١) أي ٥٦% من جملة عدد التفاعيل .

إن المفجرة أسرع إيقاعا من المحجرة قليلا ، ولكنها أبطأ مما يقتضيه إيقاع هذه الحياة المعاصرة اللاهث ، الذي صرف الشعراء عن الأبحر المركبة الممتزجة إلى الأبحر المفردة الصافية رغبة في أن تنقاد لهم [١٤٠] . ربما طمح أدونيس بمخالفة إيقاعها لغيره ، إلى نمط غائب ، ولا سيما أنه يميل إلى رزانة الإيقاع [١٤١] .

الْوَجْهُ السّابِعُ : الرَّسْمُ

[٣٣] وَزَّعَ أدونيس كل بيت من أبيات محجرته ، على سطرين ، بحيث كان في كل سَطْرٍ شَطْرٌ ، إلا أن كثرة تدوير أبياتها ، اضطرَّتْهُ إلى أن يكمل للصَّدْرِ الكلمة التي يشاركه فيها العَجُزُ ، كما في بيتي مطلعها السابقين ، اللذَيْن يتشارك في " آباد " شطرا أولهما وفي " صدري " شطرا آخرهما ، ورسمَهُما في السياق كما يلي :

" قالت الأرض في جذوريَ آبادُ

حنينٍ ، وكلُّ نَبْضي سؤالُ

بيَ جوعٌ إلى الجمال ، ومن صدريَ

كان الهوى وكان الجمالُ " [١٤٢] ،

مُتَحَرِّيًا في توالي أشطار أبياتها ، أن تَتَوَسَّطَ صَفَحاتِها ، أَعْمِدَةً مَصْبوبَةً ، يحيط بها من عن يمين وشمال ، مقدارُ البياض نفسه ، ولم يخرج على أيٍّ من ذلك ، إلا في بيت واحد [١٤٣] ، أضاف إلى صدره كلمة أخرى بعد كلمة التدوير ، وعشرة أبيات [١٤٤] ، أضاف إلى أوائل أعجازها كلم التدوير ، وذاك قليل لا أثر له في المنهج .

[٣٤] على حين وَزَّعَ أبيات مفجرته على موجات ، ثم اصطنع لكل موجة وجها من الكتابة يميزها مما قبلها ومما بعدها ، ثم لم يلتزم لكتابة كل بيت في موجته وجها واحدا ، بل هو مرة يذيبه فيما قبله وبعده حتى يملأ السطر على مثل ما يُكْتَبُ النثر ، ومرة يميزه منهما بمقدار قليل من البياض ، ومرة يؤخره عما قبله إلى السطر التالي ، ومرة يوزعه على أكثر من سطر ، ثم في خلال هذا يقدم ويؤخر ويرفع ويخفض ويثقل ويخفف ويؤالف ويخالف ، كما في بيتي مطلعها السابقين ، اللذين رسمهما في السياق كما يلي :

" ماحيًا كل حكمةٍ هذه ناريَ

لم تبقَ آيةٌ ، دميَ الآيةْ

هذا بدْئي

دخلتُ إلى حوضكِ أرض تدور حوليَ أعضاؤكِ " [١٤٥] .

ولكن غلب عليه رسم الأبيات الخفيفية موصولة وصل أسطر النثر ، ورسم غيرها مفصولة فصل الشعر ، تمييزا لنبات الثورة من موات الأرض المهملة .

ولا يخلو عمله هذا الذي ماز به مفجرته من محجرته في الطبعة الواحدة التي جمعهما فيها وحَذَّرَنا أن نعتمد غيرها [١٤٦] ، من دلالة على ضرورة تمييز أنواع الشعر المختلفة ، وأن ليس مِنْ خير في أن نلبس بينها ونزيفها على المتلقي .

لقد جَهَرَ رسم الكتابة بفرق ما بين الحلقات العروضية المتطابقة المتجاورة التي أدتها أبيات المحجرة واستوحت فيها الموسيقا العربية القديمة ، وموجات الملحمة العروضية الواحدة التي تشاركت في أدائها أبيات المفجرة واستوحت فيها الموسيقا الجديدة [١٤٧] ، طامحة إلى الغائب .

خاتِمَةٌ

[٣٥] كان تَفْجيرُ نِظامِ الشِّعْرِ بين أنصاره ، مصطلحًا على منهج فني شعري مأمول ، وبين خصومه مصطلحا على شعار ضالٍّ أجوف مغسول ، دون أن يدلنا هؤلاء أو أولئك ، على مكامن الضلال أو مظاهر الآمال .

ثم تيسرت لي طائفة مهمة من مواضع التنظير التي وقع فيها المصطلح صريح اللفظ ، وتأمَّلْتُها مَلِيًّا ؛ فَتَبَيَّنَتْ لي في مفهومه ، هذه الأعمال الثلاثة معينةً مقصودةً :

١ التَّفْجيرُ النحوي .

٢ التَّفْجيرُ الصوتي (العروضي) .

٣ التَّفْجيرُ الدلالي .

فرأيت فيها معالم إيمان بنظرية النحو الفلسفي أو الكلي الغربية ، وثورة فنية أحدثها يأس الشاعر العربي المعاصر المُسْتَقْبَلِيِّ من أن يستفيد من نظام الشعر الغربي ما يعالج به مرض نظام الشعر العربي وصولا إلى رَدْمِ ما شَسَعَ بين النِّظامَيْنِ من هُوَّةٍ بَطينَةٍ .

ثم تيسر لي بحثٌ مُهِمٌّ في إحدى قصائد علي أحمد سعيد (أدونيس) ، عرضتُ دواعيه ومنهجه ونتائجه التي أهمها إثبات تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ من جهتين :

الأولى أُفُقيَّةٌ (تَضْخيمُ المُكَوِّناتِ) : وفيها ينبسط كلُّ مُكَوِّنٍ في الجملة غير الفعل ، في مجتمع من الكلم ، ولا ينقبض في كلمة واحدة .

وَالأُخْرى عَموديَّةٌ (تَنْفيرُ المُكَوِّناتِ) : وفيها تَتَرَكَّبُ المُكَوِّنات المُتَنافرة عُرْفًا .

وأخذت على صاحبه مأخذين :

أولهما : أنه لم يوازن بالقصيدة المُفَجَّرَةِ قصيدةً أخْرى لصاحبها نفسه لم يُدْرِكْها منهجُ التَّفْجيرِ ، اقترحت أن يسميها على المضادَّة العَرَبيَّة الأصيلة : المُحَجَّرَةَ ؛ فَتَرَكَنا في أيدي الظُّنون نرى بعموم الخبرة لُزومَ اجتماع جهتي التَّفْجيرِ السابقتين عَفْوًا أو قَصْدًا جميعا معا ، وإلا لم يَجْرِ الوصفُ ، وأنه ربما كانت الأولى من سُبُلِ الأخرى ، وأنه لا يمتنعُ أن تقع في الشعر غيرِ المُفَجَّرِ (المُحَجَّرِ) إحداهما وحدها .

والآخر : أنه لم يعرض لِلتَّفْجيرِ الصَّوْتي (العَروضي) ، على رغم أنه أحد أعمال التَّفْجيرِ المُعَيَّنَةِ الواضحة المقصودة ، وأن عليه المعول في تعويض التَّفْجيرَيْن النحوي والدلالي إذا ما خَفَّا أو خَفَتا ، بطموح حَمَلَتِهِ إلى :

١ مراعاة جذور الكلم المتتابعة متوازية ومتقابلة ومتقاطعة ، متجردةً من زياداتها .
٢ الانطلاق إلى فضاء مُتَراحِبٍ ، بحركة حرَّةٍ حَثيثَةٍ ، من دون قواعد محدَّدة .

المُفَجِّرَيْن لإيقاع الشعر العربي ، وثَوْرَتِهِمْ على :

١ تكرار مركبات المقاطع المترتبة على نحو خاص ، متعلقةً بصيغ الكلم .
٢ الرَّسيف في إطار ضَيِّقٍ ، بحركة أسيرةٍ وَئيدةٍ ، على قواعد محدَّدة .

المُحَجِّرَيْن لإيقاع الشعر العربي .

[٣٦] من ثم أقبلتُ أعالج سَبْرَ التَّفْجير بالتَّحْجير ، بادئا بالتَّفْجيرِ الصوتي (العروضي) الذي استولى على بقية البحث ، موازنا بين قصيدتين لأدونيس نفسه مهمتين : محجرة ومفجرة ، متواردتين ، منتقلا من وجوه الائتلاف إلى وجوه الاختلاف ؛ فانتهيت إلى ما يلي :

الْوَجْهُ الْأَوَّلُ : الوَزْنُ

أنه قد تَوالَتْ في القصيدتين كلتيهما مركباتُ مقاطع الأصوات العربية الخاصة ، على النحو الذي أُدْرِكُهُ وأرتاح له ، المُتَعَلِّق بطبيعة مقاطع الكلم العربية نوعا وعددا وترتيبا ، وأنني خرجتهما في علم العروض العربي .

الْوَجْهُ الثاني : التَّقْسيمُ

أنه قد تَمَيَّزَت في القصيدتين كلتيهما أقسامٌ متفاوتة الأنصبة من الأبيات ، آلف بينها في المحجرة تقاربُ أعداد أبياتها وانحصارها ، وخالف بينها في المفجرة تباعدُ أعداد أبياتها وعدمُ انحصارها ؛ فدارت المحجرة في إطار الحلقات العروضية التليدة ، وطارت المفجرة في أفق الموجات العروضية الطريفة .

الْوَجْهُ الثالِثُ : البَحْرُ

أنه قد انفرد بالمحجرة بحر واحد ، وشاركته في المفجرة ثلاثة غيره بَدَتْ مأخوذة منه ؛ فغلب عليها روحه ، ولم ينقطع بعضها من بعض كما في محاولات أخرى لم تستمر [١٤٨] .

الْوَجْهُ الرّابِعُ : التَّقْفِيَةُ

أنه قد تعددت في القصيدتين كلتيهما القوافي ، ودارت قوافي المفجرة رويا في إطار قوافي المحجرة ؛ فالأمر فيه لذخيرة الشاعر من مادة اللغة ، لا لمنهجه من الفن . ولئن بَدَرَ أدونيس بالتقفية إلى أقسام محجرته تَمَلُّحًا وتَوَسُّعًا على ما قال ابن رشيق في مثل عمله [١٤٩] ، لقد اصطنعها بمفجرته بثا لروح الثورة ودلالة على شعارات الثائرين ، ولا سيما أنه خَصَّ بها أقسام مفجرته غير الخفيفية .

الْوَجْهُ الْخامِسُ : التَّدْويرُ

أنه بينما تقاربت نسبتا القصيدتين من التدوير البيتي الراجع إلى طبيعة صورة بيت الخفيف الوافي الصحيح العروض والضرب ، انفردت المفجرة بالتدوير القصيدي الذي يأخذ من إيقاع الكلم لإيقاع القصيدة ، ولا ريب لديَّ معه في أن أدونيس قد انقطع بعد فراغه من الأبيات لخياطة أطرافها ، بحيث تبدو للمتلقي أبيات الخفيف المنتشرة في القصيدة من أولها إلى آخرها ، أرضا واحدة متماسكة تَفَجَّرَتْ عن الأبيات غير الخفيفية .

الْوَجْهُ السّادِسُ : التَّفاعيلُ

أنه بينما جرت تفاعيل المحجرة كلها عددا وصفة على منهج واحد ، خرجت ببعض تَفاعيل المفجرة إلى الاضطراب عددا وصفة ، هذه الثلاثةُ الأعمال :

١ ما تحراه أدونيس بأبياتها الخفيفية من التدوير القصيدي .
٢ ما تعلق به أحيانا من أنماط التراكيب فطابقه بالوزن .
٣ ما أطلقه من تفاعيل أبيات المتدارك والرجز والرمل .

وعلى رغم كون المفجرة أسرع إيقاعا من المحجرة قليلا ، كانت أبطأ مما يقتضيه إيقاع هذه الحياة المعاصرة اللاهث ، وكأنَّ بها طموحا إلى نمط غائب .

الْوَجْهُ السّابِعُ : الرَّسْمُ

أنه بينما صب أدونيس أبيات المحجرة عمودا في أواسط صفحاتها ، وَزَّعَ أبيات مفجرته على أرجاء صفحاتها ، ورسم أبياتها الخفيفية موصولةً كثيرا وصلَ أسطر النثر ، وَرَسَمَ غيرها مفصولةً دائما فصلَ أبيات الشعر ، تمييزا لنبات الثورة من موات الأرض المهملة .

[٣٧] لقد أراد أدونيس لمفجرته الخفيفية المشققة بالمتدارك والرجز والرمل على النحو السابق ، أن تكون مثلا لأمته (ثقافته) ماضيةً على منهج الوعي والحركة والعمل بين الأمم (الثقافات) بأيدي نفر من أبنائها صالحين - ولمحجرته الخفيفية المنشورة في الطبعة نفسها ، أن تظل مثلا لهذه الأمة (الثقافة) العربية الإسلامية جاثمةً على منهج الغفلة عما تُدَبِّرُهُ لها الأمم (الثقافات) [١٥٠] ؛ فألف بينهما وخالف على النحو السابق .

وليس يمتنع أن يتحجر المتفجر أي أن يُتعوّد فيسقط عنه التأثير [١٥١] ؛ فيتفجر المتحجر أي يُراجع وتُقطع به العادة فيتعلق به التأثير - ما صَحَّ تشبيه الشاعر عمله باللغة ، بعمل الفلاح بالأرض [١٥٢] ؛ فإن العمل الذي يقلبها ظهراً لبطن مرة ، يقلبها بطناً لظهر مرة أخرى ، " وَإِنَّ مِنَ الْحِجارَةِ لَما يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهارُ " [١٥٣] ، صدَقَ اللهُ الْعَظيمُ !

حَواشي الْبَحْثِ

١ داود : القسم الثالث .
٢ فيشر : ١٥٢ .
٣ السابق : ٢٠٨ .
٤ عبد الكريم : ٣٠٥ .
٥ مكاوي : ٢٤٣ ، كوين : ١٧٩-١٨٠ ، جيروم : ٣٣٧ .
٦ هم مُحَرِّرو مجلة " شعر " التي أسسها سنة ١٩٥٦م علي أحمد سعيد (أدونيس) الشاعر السوري ، ويوسف الخال الشاعر اللبناني ، وأصدرا أول أعدادها عن مطبعة الريحاني ببيروت ، سنة ١٩٥٧م . وفي ذلك أدونيس : د .
٧ أدونيس : و= ٧ ، وأبو ديب : أ= ٤٣/١ ، عن قاسم : ٣٩-٤٠ .
٨ ابن منظور : فجر ، والبغدادي : ١٤١/١٠ ، ومجمع اللغة العربية : فجر .
٩ عبد الباقي : فجر .
١٠ سورة الإنسان : ٦ .
١١ مخلوف : ٣٩٦ .
١٢ مجمع اللغة العربية : فجر .
١٣ ابن منظور : نظم . وهذه " (...) " علامة حذفي أنا لا صاحب النص ، من نصه ما لا أريده ، فأما هذه "..." ، فعلامة حذف صاحب النص نفسه في خلال كلامه ما لا يريده .
١٤ المرزوقي : ٨/١ .
١٥ صقر : د= ٢٢٥ ؛ فقد ذكر أن المستقبليين طائفة من العلماء والفنانين تطمح إلى المستقبل وتعمل له ، وأنها إحدى طوائفهم الثلاثة المستمرة : القداميين والحداثيين والمستقبليين .
١٦ عناني : ٥٩ ؛ فقد ذكر علامةً على تأصل مصطلح " المسرح " في جهاز التفكير العربي : " أننا نستخدمه دون الرجوع إلى ما ترجم عنه ، على عكس كثير من المصطلحات التي ما زلنا نرجعها إلى صورها الأجنبية حتى نفهمها الفهم الصحيح ، فنقول (المسرح العربي) لنعني عدة أشياء " .
١٧ داود : القسم الثالث .
١٨ فاضل : ٣٠٩ ، هو الشاعر محمود درويش في حوار المؤلف له . ومن ذلك سخرية الملائكة - ٣٣٢ - من طفل اللغة المدلل !
١٩ فندريس : ١٩٥ ، والعبد : ٨٤ ، والوعر : ٨٠-٨٢ .
٢٠ الخراط : ٤٦ .
٢١ عبد اللطيف : ١٧ ، وكذلك العيسى : ١٣٦، وساعي : ٢٠ .
٢٢ فاضل : ٦٠ .
٢٣ مصلوح : ٩٠ ، ولا سيما تعليقه على تبادل أدونيس وكمال أبو ديب الثناء . ولقد استمر ثناء أدونيس - د - عليه هو واثنين آخرين ، بأنهم دون غيرهم ، هم النقاد المستبصرون .
٢٤ الشمعة : ١٥ .
٢٥ السابق : ١٦ .
٢٦ جهاد : ٢٥٦ . وكذلك فيشر : ١٣٥، وويليك : ٤٠٩-٤١٠ ، ٤٢٥-٤٢٦ .
٢٧ الشمعة :١٤ .
٢٨ ابن رشيق : ١٠٥/٢،١٠٤ .
٢٩ الجرجاني : ٢٥٢ - ٢٥٣ ، ٢٧١-٢٧٢ .

٣٠ شاكر : أ= ٨٧-٨٨ ؛ فقد قال : " الناس قديما وحديثا يتوهمون أن النحاة بمعزل عن علم الشعر وروايته . وإذا صح هذا في زمن متأخر ، فإن ذلك الزمان الأول المتقدم قاض على النحاة بأن يكونوا بالمنزلة العالية من علم الشعر ومن روايته ؛ فإنهم حين أرادوا أن يضعوا للعربية (نحوا) جامعا على غير مثال سابق ، لم يكن لهم إلى ذلك سبيل إلا بتتبع كلام العرب جميعا على اختلاف منازلهم واختلاف لهجاتهم واختلاف لغاتهم واختلاف أزمنتهم منذ الجاهلية القديمة إلى زمانهم الذي هم فيه . ولا سبيل إلى ذلك إلا باستقصاء كلامهم ، وأهم كلامهم كله كان هو (الشعر) ؛ فلذلك كان هم جميع من ذكرهم ابن سلام منذ أبي الأسود الدؤلي إلى الخليل أن يتتبعوا الشعر مع التوثق من صحته ، وأن يستقصوا ذلك استقصاء تاما ما استطاعوا ، وأن ينظروا فيه نظرا فاحصا يجمع النظائر في كل باب من أبواب أساليب الكلام وأبنيتها وتصاريفها ، لكي يستطيعوا أن يؤسسوا العلم على أصول لا تختلف ولا تضطرب . وقد بلغ جميعهم ، على اختلاف أزمنتهم ، غاية ليس لها مثيل في تاريخ لغات البشر إلى يومنا هذا . والأصل الذي بنوا عليه هو (الشعر) ، ولولاه لما استطاعوا أن يفعلوا ما فعلوا ، ولما كان النحو الذي نعرفه اليوم ، ولضاعت اللغة ، ولذهب كل علم بلغات العرب وغريب كلامها في أساليبها وفي تصاريف ألفاظها . وأيسر مراجعة لكتاب سيبويه الذي عقد له الخليل بن أحمد عقده الذي لا يختل ، دالة على أن الشعر كان هو مصدر هذا العلم كله " .

٣١ زكريا : ٩٦ .

٣٢ مكاوي :١/ ٣٥، ٢٤٣ .

٣٣ محمود : ١٧٣ .

٣٤ ساعي : ٢٥٠-٢٥١ .

٣٥ جيروم : ٢٨ ، ٣٩ .

٣٦ فيشر : ١٢٤ .

٣٧ مكليش : ١٨ .

٣٨ أدونيس : ز .

٣٩ صقر : ب= ٣٩٠ .

٤٠ أدونيس : ه= ١١٣ ، وراجع - في أ - قوله : " أنا قادم من المستقبل " !

٤١ حافظ : ١٥ .

٤٢ أدونيس : ه= ٤٠ ، ١٣٥-١٣٦ ، وفندريس : " اللغة " ، ١٩٥ ، وبرجشتراسر : " التطور النحوي " ، ١٢٨ .

٤٣ أدونيس : ه= ١٣٥ .

٤٤ أبو ديب : ب= ٥٧ .

٤٥ ساعي : ٢٣٦ .

٤٦ عبد الكريم : ٢٨٠ -٢٨٣ .

٤٧ أدونيس : ه= ١١٣، وقاسم : ٢٦٩ .

٤٨ صقر : أ= ١٦٤-١٧٠ ؛ فقد استوفى نشأة الوزن وشيوعه واستحداثه ، بين علمي العروض والصرف .

٤٩ أدونيس : ه= ١٦٤ .

٥٠ السابق : ١٦٥ .

٥١ البهبيتي : ٩٤ ، وعبد التواب : ١٩٣-٢٢٦ ، وصقر : أ= ١٦٤-١٧٠ ، وداود : الفصل الثالث .

٥٢ أدونيس : ه= ٣٩ .

٥٣ كمال أبوديب : ب= ٩١-٩٢ .

٥٤ فندريس : ٢٧٤ .

٥٥ أدونيس : ه= ١١٣ .
٥٦ حافظ : ١٥ .
٥٧ العالم : ٧٨ ، وعبد الكريم : ٢٨٢ ، وقاسم : ٢٦٩ .
٥٨ أبو ديب : ب= ٢٧-٢٨ .
٥٩ السابق : ٥٨ .
٦٠ أدونيس : ه= ٢١ .
٦١ السابق : ح= ٦٥ ، عن قاسم : ٢٧٣ .
٦٢ تشومسكي : ٣١-٣٢ .
٦٣ إبراهيم : ٦٧ .
٦٤ سيرل : ١٣٦ .
٦٥ أبو ديب : ب= ٥٧-٥٨، وناصف : ٢٦٨-٢٦٩ .
٦٦ حسن : ٧ .
٦٧ السابق : ٧، ٩ ، ١٦، ١٧ ، ٣٠٤ ، ٣١٦ .
٦٨ السابق : ٨ . وراجع إسماعيل - أ=١٨٢- فقد كان أدونيس عنده "من أشد الشعراء المعاصرين معاناة لمشكلة اللغة ووعياً بها وبما يصنع" .
٦٩ حسن : ١٥ .
٧٠ السابق نفسه .
٧١ السابق نفسه .
٧٢ السابق : ١٦ ، وراجع ٢٧٧ .
٧٣ السابق : ٢٧٨ .
٧٤ السابق : ٢٣-٢٤ .
٧٥ السابق : ٢٩ .
٧٦ السابق : ٢٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ .
٧٧ السابق : ٢٨٠-٢٨٢ .
٧٨ السابق : ٢٨٢-٢٨٣ ، ٣٠٥ .
٧٩ السابق : ٢٨٧ .
٨٠ السابق : ٢٨٩ .
٨١ السابق : ٢٨٨ .
٨٢ أدونيس : ط= ٢٢١-٢٣٩ .
٨٣ السابق : د .
٨٤ السابق : ي .
٨٥ السابق : ج= ١٣-٣٣ .
٨٦ قاسم : ١٣-١٤ . ثم يقول في ١٧ : " إذا كان أدونيس يعد كتاب (هذا هو اسمي) مرحلة جديدة ، ويرى أن معظم الشعراء العرب قد تأثروا بقصائده الثلاث : (قبر من أجل نيويورك – مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف – هذا هو اسمي) ، فإني أرى هذا الكتاب - وليس الديوان – ليس من الشعر في شيء ، لأنه خليط من الشعر والنثر في بنية العمل الإبداعي الواحد " !
٨٧ عبد الله : .
٨٨ بينما رسم الشاعر أبيات قصيدتيه على ما يريد للرسم أن يعبر كما سيأتي ، حصرت كل بيت من أبياتهما في سطر متصل لا يقطعه بياض ، إجراء لعلم عروض الشعر العربي القديم ؛ فلا بد من

منطلق ، وهو في هذا أشد انضباطا ، ثم لا خفاء به لملامح الجِدَّةِ - مستنطقا ملامح الرسم قدر المستطاع .

٨٩ العلوي : ٢/٣٥٥-٣/٨٣ .

٩٠ جريت في هذا الجدول على تفقد كل بيت على حدة ، ثم اعتبار صنف بديعي واحد للبيت الواحد قدر المستطاع ، مهما يكن فيه من الأصناف ؛ فهو دليل كاف على حضور البديع .

٩١ وهي هذه : ٦ ، ٢٠ ، ٥٧ ، ٦٤ ، ١١١ ، ١١٣ .

٩٢ وهي هذه : ٢٢ ، ٣٣ ، ٥١ .

٩٣ وهي هذه : ٨ ، ١٩ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٣٠ ، ٤٦ ، ٥٥ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٧١ ، ٩٠ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٦ .

٩٤ وهي هذه : ٧ ، ١٤ ، ١٦ ، ٢١ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٦ ، ٤٤ ، ٥٠ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٨ ، ٧٢ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٤٠ ، ١٤٨ ، ١٥٠ .

٩٥ وهي هذه : ٢ ، ٣ ، ٦ ، ٥١ ، ٦١ ، ٦٤ ، ٧٠ ، ٧٤ ، ٩٣ ، ١٤٩ ، ١٥٥ ، ١٦٢ ، ١٧٧ ، ٢٢٤ ، ٢٢٨ ، ٢٣٢ ، ٢٣٦ .

٩٦ وهي هذه : ١ ، ٥ ، ٨ ، ١١ ، ١٣ ، ١٥ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٨ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٦٥ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٩٠ ، ١٠٠ ، ١٠٣ ، ١٠٨ ، ١١٠ ، ١١٤ ، ١٣٤ ، ١٥٤ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٩٠ ، ١٩٥ ، ٢٠٧ ، ٢٤١ ، ٢٤٧ ، ٢٥٥ ، ٢٥٦ .

٩٧ وهي هذه : ٩ ، ٩٥ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٧٤ ، ١٨٠ ، ١٨٤ ، ١٩٣ .

٩٨ عبد المطلب ؛ فقد رصد كتابا كبيرا لهذا الأمر .

٩٩ أدونيس : ج= ١٥ .

١٠٠ السابق : ط= ٢٢٣ .

١٠١ " س " أول كلمة ساكن التي استعملها قدماؤنا للصوت الصامت في عرف محدثينا ، و" ح" أو كلمة حركة التي استعملها قدماؤنا للصوت الصائت في عرف محدثينا ، ولا يتكون المقطع الصوتي العربي من أقل منهما . ولما كان الذي شاع في البحث اللغوي المعاصر استعمال " الساكن " لا " الصامت " ، مع " الحركة " ، رجح استعمال " س " لا " ص " ، مع " ح " . وفي ذلك شاهين : ٢٨ ح ، ١٦٤-١٦٨ .

١٠٢ صقر : أ= ١٧١-١٧٦ .

١٠٣ ابن عبد ربه : ٣١٦/٦ ؛ ففيه بيان ما يدور من مصطلحات عروضية كثيرة ، ولا سيما في التخريج . وينبغي أن أنبه على فضل ابن عبد ربه على غيره من العروضيين ؛ فهو عالم متقدم ، ثم هو شاعر مجيد ؛ فمن ثم ترجح روايته عن الخليل روايتهم ، وآراؤه آراءهم كثيرا ، كما في تَنَزُّهِهِ عن الكتابة العروضية التي تبدو من سقطات المتأخرين ، وكما في تسميته وترتيبه للدوائر العروضية . وفي هذا العلمي : ٢٠ ، ٦١ .

١٠٤ التبريزي : ١١٠-١١١ .

١٠٥ ابن عبد ربه : ٣٥٥/٦-٣٥٦ ، وصقر : ج= ٢١٤-٢١٦ .

١٠٦ ذلك في الأقسام ٣=٣٢-٣٣ ، و١٠=٨١-٨٣، و١٢=١١٧-١١٨، ٢٥٤-٢٥٦ .

١٠٧ أدونيس : ط= ٢٣٠ .

١٠٨ الدمنهوري : ٩١ .

١٠٩ ابن عبد ربه : ٢٨٧/٦ ، والدماميني : ٥٦ .

١١٠ شاكر : ج= ١١٢ ؛ فقريب مما نحن فيه تنبيهه من دواعي قلة استعمال (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن x ٢) في المديد ، على إحساس المتلقي بزيادة (تن) الأخيرة وثقلها . وربما زاد أستاذنا

رضا عما رأى ، كثرة استعمال المديد بزوال هذا الثقل ، في صورته : (فاعلاتن فاعلن فعلا x ٢) .

١١١ كشك : ١١٥ .
١١٢ هذه هي الاثنان والثلاثون بيتا التي لم يدورها : ١٠ ، ١١ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٢ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٩٢ ، ٩٦ ، ١٠٢ ، ١١٠ ، ١١٥ ، ١٢٦ ، ١٣٥ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٥٢ .
١١٣ هذه هي الثمانية والعشرون بيتا التي لم يدورها : ٤ ، ٥ ، ١٠ ، ١٦ ، ٢٨ ، ٥١ ، ٦٧ ، ٧٣ ، ٧٨ ، ٨٢ ، ٩٨ ، ١٠٢ ، ١١٥ ، ١٥٣ ، ١٦٤ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٦ ، ٧٦ ، ١٩٠ ، ٢٢٤ ، ٢٢٨ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٤ .
١١٤ شاكر : ب= ٦٥ .
١١٥ صقر : ج= ٩٦ .
١١٦ عياد : ١٣٥ . ولقد نبه على هذه الفكرة جاعلا التضمين تدويرا ، الدكتور إسماعيل بقوله - ب= ٣٦٨ - : "تحول المقطع الشعري في القصيدة ذات المقاطع من مقطع يشمل عددا من الأسطر الشعرية التي يقوم كل منها بذاته ممثلا بنية موسيقية ومعنوية محددة البداية والنهاية - تحول إلى بنية موسيقية ومعنوية موحدة ، تبدأ ببدايته وتنتهي بنهايته ، أو لنقل : صار المقطع كله دائرة مقفلة " .
١١٧ صقر : ج= ١٢٢ .
١١٨ ابن الدهان : ٧٦ .
١١٩ إسماعيل : ب= ٣٧٠ ، ٤١٩ ، وأدونيس : ب= ٧/١ . فقد قال : " حين نشرت قصيدة (هذا هو اسمي) ظن بعضهم ومن بينهم نقاد وشعراء ، أنها نثر . ولعل ذلك عائد إلى أنهم لم يروا فيها الشكل المألوف المشطر لقصيدة ما يسمى (الشعر الحر) أو (شعر التفعيلة) . تنبغي الإشارة هنا إلى أن القصيدة موزونة بكاملها ، لكنها مدورة . لهذا يجب أن تقرأ محركة ودون وقف ، إلا حيث الوقف الذي تفرضه القافية " . ولكن التدوير منحصر فيما حددته ، ولا يعم القصيدة كلها .
١٢٠ يتضح هذا من الجمع بين الأبيات الخالية من تدوير البيت ، والخالية من تدوير القصيدة .
١٢١ جعلت هذه التفعيلة شبه مرفلة لأن الترفيل زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ، وفيها زيادة السبب الخفيف ولكن على ما آخره سبب خفيف ملتبس مع المتحرك قبله بالوتد المجموع ، كما سيأتي .
١٢٢ لم أصفها لأنها لا تستقيم تفعيلةً كالتفاعيل ، كما سيأتي .
١٢٣ أدونيس : ط= ٢٢٥ .
١٢٤ السابق : ٢٢٨ .
١٢٥ السابق : ٢٣٣ .
١٢٦ السابق : ٢٣٥ .
١٢٧ السابق : ٢٢٥ .
١٢٨ السابق : ٢٣٢ .
١٢٩ السابق : ٢٣٣ .
١٣٠ صلاح : ١٧٤ .
١٣١ التبريزي : ١٤٤ .
١٣٢ السابق : ١٤٥ .
١٣٣ السابق نفسه .
١٣٤ أدونيس ط= ٢٢٨ .
١٣٥ السابق : ٢٣٢ .

١٣٦ السابق نفسه .
١٣٧ السابق : ٢٢٧ .
١٣٨ السابق : ٢٢٩ .
١٣٩ هو بيت واحد لم تظهره النسبة المقربة في جدول أصناف البديع السابق في الفقرة العشرين .
١٤٠ خضير : ١٧٦ ، وما بعدها ، وصقر : ج= ٢٤١-٢٤٢ ، ٣٥٢-٣٥٣ .
١٤١ أدونيس : د ، وإسماعيل : ب= ٣٧٢-٣٧٣ ؛ فقد أشار إلى مخالفة روح السبعينيات الشعري - ولا يخفى أنه الذي انبعث في المفجرة - بالانكفاء على دخائل النفس والغوص في أعماقها وسراديبها ومتاهاتها ، لروح الخمسينيات والستينيات الشعري - ولا يخفى أنه الذي انبعث في المحجرة - بإثارة الآخرين وتنبيههم إلى أبعاد واقعهم ، مما أحل خفوت إيقاع الضمير المعذب محل جهارة إيقاع مخاطبة الآخرين . وهو الذي أومأ - إسماعيل : ب= ٣٩١ - إلى أن السبعينيين ما هم إلا الشعريون (جماعة مجلة شعر) وأتباعهم .
١٤٢ السابق : ج= ١٥ .
١٤٣ هو البيت : ٩٤ .
١٤٤ هي الأبيات : ١٩ ، ٢٠ ، ٢٤ ، ٣٠ ، ٧١ ، ١١٣ ، ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٣ .
١٤٥ أدونيس : ط= ٢٢٣ .
١٤٦ السابق : ٤ ، وهي إشارة مكررة في الموضع نفسه من كل جزء من هذه الطبعة .
١٤٧ صقر : ج= ١٤٨-١٥٧ .
١٤٨ إسماعيل : ب= ٣٧٠ .
١٤٩ ابن رشيق : ١/١٨٢ .
١٥٠ وحسبي هنا أن أنبه على تاريخ المحجرة المشير إلى ما قبل هزيمة ١٩٦٧م ، وإلى تاريخ المفجرة المشير إلى ما بعدها .
١٥١ العالم : ٧٨ ؛ فقد أوحى بحدوث هذا لشعر أدونيس نفسه.
١٥٢ حجازي : ١٢١.
١٥٣ سورة البقرة : من الآية ٧٤ .

مَراجِعُ الْبَحْثِ

١ إبراهيم (الدكتور زكريا) : " مشكلات فلسفية ٨ : مشكلة البنية " ، طبعة سنة ١٩٩٠م ، ونشرة دار سحنون بتونس ومكتبة مصر بالقاهرة .

٢ ابن الدهان (أبوسعيد بن المبارك بن علي البغدادي) " الفصول في القوافي " ، بتحقيق الدكتور محمد عبدالمجيد الطويل ، وطبعة ١٤١٢هـ=١٩٩١م الأولى ، ونشرة دار الثقافة العربية بالقاهرة .

٣ ابن رشيق (أبو علي الحسن الأزدي) : " العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده " ، بتحقيق الأستاذ محمد محيي الدين عبد الحميد ، وطبعة دار الجيل ببيروت ، الخامسة سنة ١٤٠١هـ=١٩٨١م .

٤ ابن عبد ربه (أحمد بن محمد) : " العقد الفريد " ، بتحقيق الدكتور عبد المجيد الترحيبي ، وطبعة ١٤٠٤هـ=١٩٨٣م ، ونشرة دار الكتب العلمية ببيروت .

٥ ابن منظور (أبو الفضل محمد بن مكرم المصري) : " لسان العرب " ، طبعة دار المعارف بالقاهرة .

٦ أبو ديب (الدكتور كمال) :
أ = " الحداثة في اللغة والأدب " ، العدد الثالث من المجلد الرابع من مجلة فصول الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .
ب = " في الشعرية " ، طبعة ١٩٨٧م الأولى ، ونشرة مؤسسة الأبحاث العربية ببيروت .

٧ أدونيس (علي أحمد سعيد) :
أ= " أدونيس ساحر الكلمات " ، نشرة موقع مجلة " معابر " :
http://maaber.50megs.com/forth_issue/art_3a.htm
ب= " الأعمال الشعرية الكاملة " ، طبعة ١٩٨٨م الخامسة ، ونشرة دار العودة ببيروت .
ج= " أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى " ، طبعة ١٩٩٦م ، ونشرة دار المدى بسوريا .
د= " المثقف العربي يخون رسالته " ، نشرة موقع " جهة الشعر " :
http://www.jehat.com/arabic/gareeb/gareeb1.htm
ه= " زمن الشعر" ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٣م ، نشرة دار العودة ببيروت .
و= " سياسة الشعر " ، نشرة دار الآداب ، ببيروت في ١٩٨٥م .
ز= " الطفل الذي كنته " ، نشرة موقع " جهة الشعر " :
http://www.jehat.com/arabic/gareeb/gareeb1.ht
ح= " الناقد " ، العدد الأول ص٦٥ ، طبعة بيروت في يوليو ١٩٨٨ .
ط= " هذا هو اسمي " ، طبعة ١٩٩٦م ، ونشرة دار المدى بسوريا .
ي= " هذا هو اسمي : مختارات " ، عدد ٥/يوليو/٢٠٠٠م ، من سلسلة كتاب في جريدة ، طبعة الأهرام بالقاهرة .

٨ إسماعيل (الدكتور عز الدين) :
أ= " الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية " ، طبعة دار الكاتب بالقاهرة في ١٩٦٦م .
ب= " الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية " ، طبعة المكتب المصري الحديث بالقاهرة ، الخامسة في ١٩٩٤م ، ونشرة المكتبة الأكاديمية بالقاهرة .

٩ برجشتراسر (ج) : " التطور النحوي للغة العربية " ، بإخراج الدكتور رمضان عبد التواب ، وطبعة ١٤٠٢هـ=١٩٨٢م ، ونشره الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض .

١٠ البغدادي (عبد القادر بن عمر) : " خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب " ، حققه وشرحه الأستاذ عبد السلام هارون ، وطبعه المدني بالقاهرة ، الأولى في ١٤٠٣هـ=١٩٨٢م ، ونشره الخانجي بالقاهرة .
١١ البهبيتي (الدكتور نجيب) : " تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري " ، طبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء ، في ١٩٨٢م ، ونشرة دار الثقافة بالدار البيضاء .
١٢ التبريزي (الخطيب) : " الكافي في العروض والقوافي " ، بتحقيق الحساني عبد الله ، وطبعة المدني ، ونشرة الخانجي بالقاهرة .
١٣ تشومسكي (نعوم) : " اللغة والعقل " ، بترجمة بيداء علي العلكاوي ، ومراجعة الدكتور سلمان داود الواسطي ، طبعة دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد (آفاق عربية) ، في ١٩٩٦م .
١٤ الجرجاني (عبد القاهر) : " دلائل الإعجاز " ، بقراءة محمود محمد شاكر ، وطبعة المدني ، ونشرة الخانجي بالقاهرة .
١٥ جيروم (جدسون) : " الشاعر والشكل : دليل الشاعر " ، بتعريب الدكتور صبري محمد حسن وعبد الرحمن القعود ، وطبعة المكتب المصري الحديث في ١٤١٥هـ=١٩٩٥م ، ونشرة دار المريخ بالرياض .
١٦ حافظ (صبري) : " تحولات الشعر والواقع في السبعينات " ، بحث بعدد ١٩٩١م الحادي عشر من مجلة (ألف) .
١٧ حجازي (أحمد عبد المعطي) : " الشعر رفيقي : تأملات واعترافات " ، طبعة ١٤٠٨هـ=١٩٨٨م ، ونشرة دار المريخ بالرياض .
١٨ حسن (الدكتور عبد الكريم) : " لغة الشعر في زهرة الكيمياء ، بين تحولات المعنى ومعنى التحولات " ، طبعة ١٤١٢هـ=١٩٩٢م الأولى ، ونشرة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ببيروت .
١٩ الخراط (إدوار) : " أنا والطابو: مقاطع من (سيرة ذاتية للكتابة) عن السلطة والحرية " ، مقال بعدد ١٩٩٢م الثالث من المجلد الحادي عشر ، من مجلة فصول ، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٢٠ خضير (علي حميد) : " الجديد في العروض : دراسات نقدية وطريقة جديدة لتعليم أوزان الشعر العربي " ، طبعة ١٤٠٧هـ=١٩٨٦م الثانية ، ونشرة عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية ببيروت .
٢١ داود (أحمد يوسف) : " أوراق مشاكسة : مقالات في الفكر والأدب " ، نشرة موقع اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، في ٢٠٠١م : http://www.awu-dam.org
٢٢ الدماميني (بدر الدين محمد بن أبي بكر) : " العيون الغامزة على خبايا الرامزة " ، بتحقيق الحساني عبد الله ، وطبعة ١٤١٥هـ=١٩٩٤م الثانية ، ونشرة الخانجي القاهرة .
٢٣ الدمنهوري (السيد محمد) : " حاشيته (الإرشاد الشافي على متن الكافي في علمي العروض والقوافي) " ، طبعة مصطفى البابي الحلبي بالقاهرة ، الثانية في ١٣٧٧هـ=١٩٥٧م .
٢٤ زكريا (الدكتور فؤاد) : " التفكير العلمي " ، طبعة دار مصر ، ونشرة مكتبة مصر بفجالة القاهرة .
٢٥ ساعي (الدكتور أحمد بسام) : "حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه"، طبعة دار المأمون بدمشق، الأولى في ١٣٩٨هـ=١٩٧٨م .
٢٦ سيرل (جون) : " تشومسكي والثورة اللغوية " ، مقال بمجلد عددي ١٩٧٩م الثامن والتاسع ، من مجلة الفكر العربي ، الصادرة عن معهد الإنماء العربي بطرابلس ليبيا .
٢٧ شاكر (الأستاذ محمود محمد) :

أ = " قضية الشعر الجاهلي في طبقات فحول الشعراء لابن سلام " ، طبعة المدني بالقاهرة ، الأولى في ١٤١٨هـ=١٩٩٧م ، ونشرة مطبعة المدني بمصر ودار المدني بجدة .
ب = " كتاب الشعر " ، صورة من أصل لدى أستاذنا غير منشور .
ج = " نمط صعب ونمط مخيف " ، طبعة المدني في ١٤١٦هـ=١٩٩٦م ، ونشرة دار المدني بجدة ومطبعة المدني بالقاهرة .
٢٨ شاهين (الدكتور عبد الصبور) : " علم الأصوات لبرتيل مالمبرج : تعريب ودراسة " ، طبعة مطبعة التقدم في ١٩٨٥م ، ونشرة مكتبة الشباب بالقاهرة .
٢٩ الشمعة (خلدون) : صائب (سعد) : " فن الشعر في قصائد شعراء العالم وكلماتهم " ، طبعة ١٩٨٥م الأولى ، ونشرة دار طلاس بدمشق .
٣٠ صقر (الدكتور محمد جمال) :
أ= " التوافق أحد مظاهر علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي " ، بحث بعدد ١٤٢٠هـ=١٩٩٩م ، العشرين ، من مجلة دراسات عربية وإسلامية .
ب= " رعاية النحو العربي لعروبة أطوار اللغة والتفكير " ، بحث بعدد ٢٠٠٣م الثلاثين ، من مجلة كلية دار العلوم .
ج= " علاقة عروض الشع ببنائه النحوي " ، طبعة المدني بالقاهرة الأولى ، في ٢٠٠٠م .
د= " هلهلة الشعر العربي القديم جزالة أو ركاكة " ، بحث بجزء ٢٠٠٢م الخامس عشر ، من مجلة فكر وإبداع ، الصادرة عن مركز الحضارة العربية بالقاهرة .
٣١ صلاح (الدكتور شعبان) " موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع "، طبعة ١٤٠٩هـ=١٩٨٩م ، ونشرة دار الثقافة العربية بالقاهرة .
٣٢ العالم (محمود أمين) : " مدخل إلى قراءة الشعر المصري المعاصر " ، بحث بعدد يناير ١٩٩٤م من مجلة إبداع ، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٣٣ العبد (الدكتور محمد) : " اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة : بحث في النظرية " ، طبعة ١٩٩٠م الأولى ، ونشرة دار الفكر للدراسات بالقاهرة .
٣٤ عبد الباقي (محمد فؤاد) : " المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم " ، نشرة مكتبة التراث الإسلامي ببيروت ، مادة فجر .
٣٥ عبد التواب (الدكتور رمضان) : " فصول في فقه العربية " ، طبعة سفنكس بالقاهرة الثانية ، في ١٤٠٤هـ= ١٩٨٣م ، ونشرة الخانجي بالقاهرة والرفاعي بالرياض .
٣٦ عبد الله (حاتم) : " أدونيس عبر تناقضات تجربة مهزومة : السيرة الذاتية من الفينيقية إلى اللاانتماء " ، نشرة موقع محيط : " http://us.moheet.com/asp/subject.asp?ch=2" .
٣٧ عبد اللطيف (الدكتور محمد حماسة) : " الجملة في الشعر العربي " ، طبعة المدني بالقاهرة ، الأولى في ١٤١٠هـ=١٩٩٠م ، ونشرة مكتبة الخانجي بالقاهرة .
٣٨ عبد المطلب (الدكتور محمد) : " بناء الأسلوب في شعر الحداثة : التكوين البديعي " ، طبعة دار المعارف بمصر ، في ١٩٩٥م .
٣٩ العلمي (محمد) : " العروض والقافية : دراسة في التأسيس والاستدراك " ، طبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء في ١٤١٤هـ=١٩٨٣م الأولى ، ونشرة دار الثقافة بالدار البيضاء .
٤٠ العلوي (يحيى بن حمزة) : " كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز " ، نشرة دار الكتب العلمية ببيروت .
٤١ عناني (الدكتور محمد) : " المصطلحات الأدبية الحديثة : دراسة ومعجم إنجليزي عربي " ، طبعة دار نوبار الأولى في ١٩٩٦م ، ونشرة الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) .

٤٢ العيسى (إسماعيل جبرائيل) : " نقض أصول الشعر الحر : دراسة نقدية في العروض وأوزان الشعر الحر " ، طبعة ١٤٠٦هـ=١٩٨٦م الأولى ، وتوزيع دار الفرقان بالأردن .
٤٣ عياد (دكتور شكري محمد) " موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية " ، طبعة دار الأمل بالقاهرة ، الثانية في ١٩٧٨م ، ونشرة دار المعرفة بالقاهرة .
٤٤ فاضل (جهاد) : " أسئلة الشعر " ، نشرة الدار العربية للكتاب بليبيا .
٤٥ فندريس (جوزيف) : " اللغة " ، بتعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص ، وطبعة ١٩٥٠م ، ونشرة مكتبة الأنجلو المصرية .
٤٦ فيشر (إرنست) : " ضرورة الفن " ، بتعريب الدكتور ميشال سليمان ، ونشرة دار الحقيقة ببيروت .
٤٧ قاسم (الدكتور عدنان حسين) : " الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس " ، طبعة ١٤١١هـ=١٩٩١م الأولى .
٤٨ كشك (الدكتور أحمد) : " التدوير في الشعر : دراسة في النحو والمعنى والإيقاع " ، طبعة ١٤١٠هـ=١٩٨٩م الأولى .
٤٩ كوين (جون) : " بناء لغة الشعر " ، بترجمة الدكتور أحمد درويش ، وطبعة الأهرام بالقاهرة في ١٩٩٠م ، ونشرة الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة .
٥٠ مجمع اللغة العربية : " الوسيط " ، طبعة ١٩٨٥م الثالثة بالقاهرة .
٥١ محمود (الدكتور زكي نجيب) : " قشور ولباب " ، طبعة دار الشروق بالقاهرة في ١٤٠٨هـ=١٩٨٨م .
٥٢ مخلوف (حسنين محمد) : " كلمات القرآن : تفسير وبيان " ، طبعة دار المعارف بالقاهرة ، وإيداع ١٩٨٨م .
٥٣ المرزوقي (أحمد بن محمد) " شرح ديوان الحماسة " ، بتحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، وطبعة دار الجيل ببيروت ، الأولى في ١٤١١هـ =١٩٩١م .
٥٤ مصلوح (الدكتور سعد) : " دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة " ، طبعة ١٩٨٩م الأولى ، ونشرة عالم الكتب بالقاهرة .
٥٥ مكاوي (الدكتور عبد الغفار) : " ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر " ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٢م .
٥٦ مكليش (أرشيبالد) " الشعر والتجربة " ، بترجمة سلمى الخضراء الجيّوسى ، ومراجعة توفيق صايغ ، ونشرة دار اليقظة العربية بمشاركة مؤسسة فرنكلين ببيروت ونيويورك ، في ١٩٦٣م .
٥٧ الملائكة (نازك) : " قضايا الشعر المعاصر" ، طبعة ١٩٨٣م السابعة ، ونشرة دار العلم للملايين ببيروت .
٥٨ ناصف (الدكتور مصطفى) : " اللغة بين البلاغة والأسلوبية " ، عدد جمادى الآخرة لـ١٤٠٩هـ=يناير ١٩٨٩م الثالث والخمسون ، من نشرة النادي الأدبي الثقافي بجدة .
٥٩ الوعر (الدكتور مازن) : " دراسات لسانية تطبيقية " ، طبعة ١٩٨٩م الأولى .
٦٠ ويليك (رينيه) : " مفاهيم نقدية " ، بترجمة الدكتور محمد عصفور ، وطبعة الرسالة بالكويت الأولى في ١٩٨٧م ، ونشرة المجلس الوطني الكويتي للثقافة والفنون والآداب .